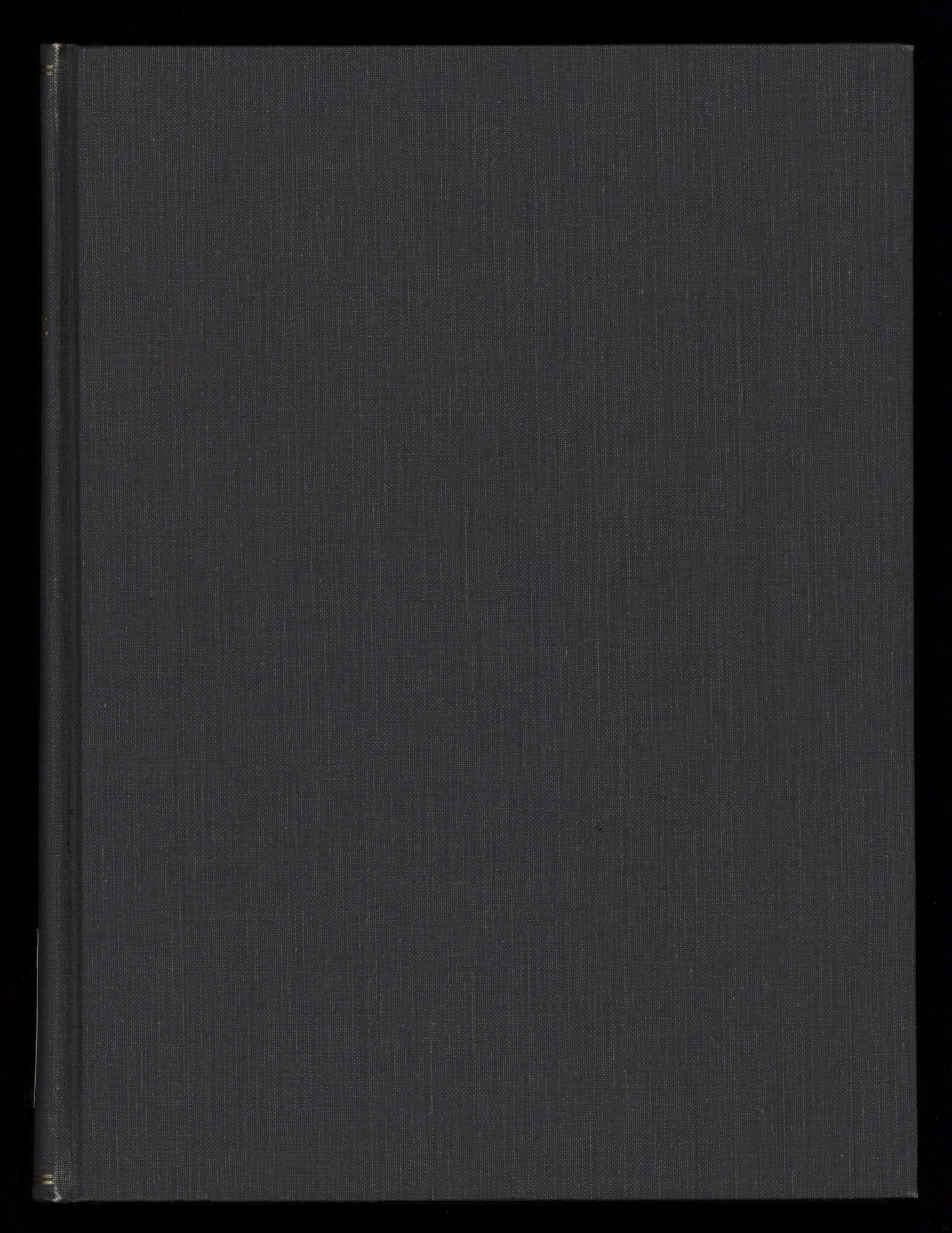
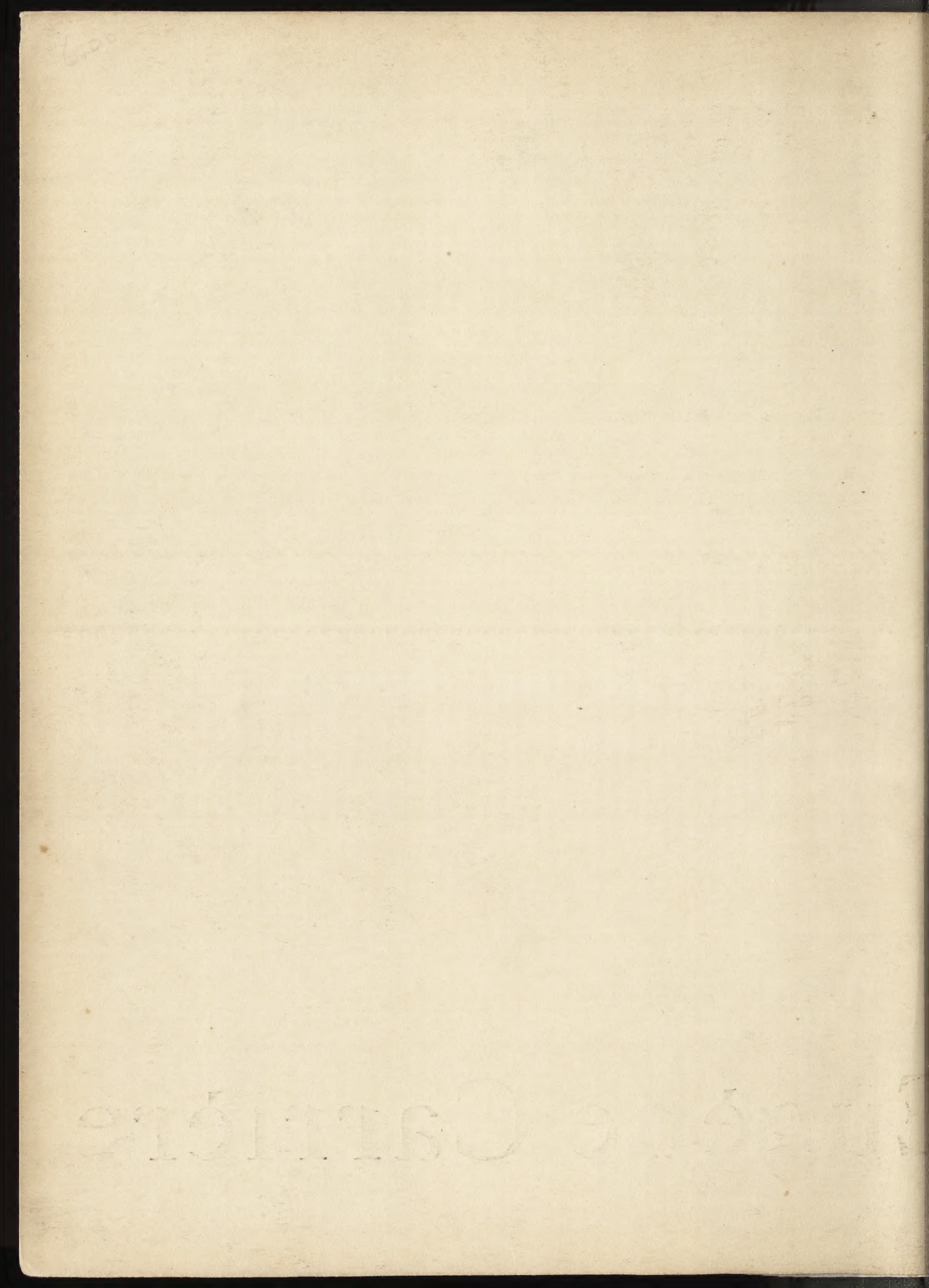


$60.00


ugène Carrière
Carrière



EUGÈNE CARRIÈRE

PEINTRE ET LITHOGRAPHE

ÉDITION DE LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER DU JAPON,
avec double suite des gravures hors texte.



Portrait de Carrière

LES MAITRES DE L'ART MODERNE

Eugène Carrière

PEINTRE ET LITHOGRAPHE

PAR

ÉLIE FAURE

L'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose.

EUGÈNE CARRIÈRE.



PARIS
H. FLOURY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
1, BOULEVARD DES CAPUCINES, 1
1908

I

Quand j'ai connu Carrière, il habitait la rue Hégésippe-Moreau, à deux pas de cette avenue de Clichy où la vie coule à pleins bords. On était presque sûr, quand on la remontait un peu avant la tombée de la nuit, de le rencontrer dans la foule, avec les siens et souvent un ou deux amis, descendant tous vers la place inondée de monde. Il allait lentement, le dernier venu de ses enfants entre sa femme et lui, son fils ou l'ami à ses côtés, ses quatre grandes filles bras à bras, le précédant ou le suivant, d'une belle marche rythmique, comme de grandes fleurs bercées.

C'était pour lui, en dehors de ses heures de travail, le moment heureux de la journée, l'abandon à la flânerie, la recherche de deux tables libres au hasard des terrasses débordantes. Le café, il l'appelait " le dernier salon où l'on cause" et je crois bien que causer était pour lui la joie suprême. C'était le prolongement et le contrôle de la réflexion solitaire qu'exprimait sa peinture avec une si forte concision.

Il s'arrêtait à tout instant pour mieux jouir et faire jouir ceux qui l'accompagnaient du spectacle mouvant où il retrempait chaque jour sa force et sa joie, de l'énorme marée humaine, des marches hâtives, des enlacements, des fronts levés et des mains nouées, des épaules courbées de lassitude, des gestes de tendresse ou d'appel. Du bout de sa canne ou du geste arrondi de sa main, il désignait les petites voitures alignées le long des trottoirs, l'éclair visqueux des poissons, les beaux volumes pleins des fruits, des racines, des légumes, les amoncellements de nourriture qui coulaient des boutiques pressées, pareils à des entrailles ruisselant de ventres ouverts. Il surveillait, au tournant de la place, la montée des omnibus, l'effort des chevaux, leur tête hagarde, éclatante des caractères qu'il aimait à retrouver partout dans la nature, le frémissement des parties molles, le silence des plans osseux. Il accompagnait du regard les grandes traînées lumineuses partant des boutiques allumées pour aller insensiblement mourir dans l'ombre, y trouvait la preuve immédiate de la continuité universelle, le mystère visible de la vie ininterrompue. Son visage resplendissait de joie, toutes les formes amies l'entouraient, lui

faisaient comme un cortège approbateur, il marchait dans l'ivresse pure de l'intelligence et de l'amour. Il était magnifique. Ses amis, ses enfants n'avaient qu'à l'écouter, à le contempler, et à se taire. Il ramassait dans son cœur tout ce qu'ils ignoraient d'eux-mêmes et leur en versait la lumière par sa parole et son regard.



Portrait d'Auguste Rodin.

Quand on le trouvait chez lui, on montait presque toujours droit à son grand atelier du second étage. Il était rarement seul. Il y avait là presque toujours sa garde habituelle d'orgueil ingénu, un ou plusieurs de ses enfants travaillant à ses côtés, un ami souvent, Geffroy ou Dolent, Charles Morice ou Séailles, Hamel ou Roger-Marx. Le vendredi, l'atelier était plein de monde, les familiers de la maison et aussi des jeunes peintres, des littérateurs qu'on lui conduisait, des étrangers de passage à Paris. Il com-

3

mençait, vers la fin de sa vie, après Tolstoï, Ibsen, avec Rodin, à devenir un de ces centres de communion humaine autour desquels, depuis quelque vingt ans, l'esprit européen cherche à se définir. Ces jours-là, quand il y avait beaucoup de monde autour de lui, il causait moins. Il écoutait courtoisement, restant toujours un peu sur la défensive, et accueillait avec une politesse légèrement goguenarde les propos et les dithyrambes des écrivains et des gens du monde. Il se plaignait souvent de ne plus pouvoir travailler, depuis qu'il était un homme en vue et qu'on l'assaillait de visites, de lettres, de sollicitations de toute sorte, de demandes de souscriptions, de présidences honoraires ou effectives. Mais quand l'un de ses vrais amis entrait, il voyait tout de suite en lui un collaborateur, un homme capable de l'orienter, par un simple contact de sensibilité et d'affection, vers de nouvelles découvertes. Alors la causerie commençait, interminable, ou, plus souvent, le monologue. Carrière parlait. Ceux qui étaient capables de sentir la supériorité de son esprit ne se hasardaient guère à lui répondre que par des adverbes approbateurs. Il exerçait sur eux une domination singulière. Plusieurs de ses plus chers amis m'ont avoué qu'ils le laissaient parler tout seul, parce qu'ils avaient un peu peur d'émettre devant lui une opinion irraisonnée ou maladroite. C'est un orgueil qui n'est pas à la portée de tout le monde.

Sa voix sourde, comme intérieure, son articulation dure, indistincte, sa phrase embarrassée, à tout moment coupée de "n'est-ce pas" qui paraissaient solliciter l'approbation,



Mélancolie

l'intelligence toute puissante, la force morale qu'il reflétait, faisaient qu'on ne pouvait le regarder, ce pauvre visage marqué du fer à la joue droite, vibrant, et comme labouré d'amour, sans un irrésistible élan d'attendrissement et d'orgueil. On avait envie d'y poser pieusement les lèvres, et comme il avait les bras ouverts pour ceux qui venaient lui dire leur misère, pourquoi ne pas avouer que des hommes qui se croyaient déjà desséchés par la vie, ont plus d'une fois répondu comme des enfants à l'appel de la poitrine offerte et du tendre regard ?

Toutes les peines de la vie avaient déposé l'une après l'autre leurs alluvions sur cette face ardente qui rappelait si étrangement par le masque large, le nez rond, les traits lourds, la barbe rare, celle de Rembrandt et qui eût été presque triviale, presque laide, sans l'irradiation continue qui l'embrasait. Mais une sorte de soudure s'était faite entre la surface mobile et les plans osseux arrêtés et sûrs sous la peau tendue, qui exprimait une certitude intérieure victorieuse de la douleur et révélait une source d'enthousiasme qu'aucun désastre extérieur n'eût été capable de tarir. Au fond, Carrière était gai. Il avait la joie divine, " la joie du vrai fort, du héros, ferme sur le roc de la conscience, serein contre tous les périls et tous les maux du monde " (1). Il avait conquis l'ingénuité des hommes qui ont beaucoup appris, et rejoint, à travers la douleur, la nature vraie de l'enfance.

Dans un salon, parmi les sots, il se contractait, ne se livrait guère. Mais quand il lui arrivait de se trouver dans

(1.) Michelet.

un milieu de simples, il se mettait sans effort à leur niveau et se tirait bravement de ses obligations d'homme célèbre en faisant rire tout le monde. Cent fois, tous les jours, je l'ai vu se donner des joies de gamin, se planter avec ses enfants



Étude.

devant un jeu de miroirs courbes, s'esclaffer d'une physionomie comique ou d'un bizarre accoutrement. Artiste avant tout, c'étaient surtout les ridicules de la forme qui le frappaient. Au Jardin des Plantes, où il allait souvent, il s'amusait des allures humaines des échassiers, vieilles dames,

habits à queue, diplomates chauves, chambellans étiques. A Anvers, il m'a tenu deux heures devant une cage de singes, à rire des tapes prestes et des sauts sur les quatre pieds, à s'attendrir aussi des abandons, des petites figures vieillottes, des gestes d'humanité. Un jour que son fils avait entouré d'une serviette la tête de son chien, il dessina, sur le linge qui pendait comme une trompe, deux traits à la place des yeux. La pauvre bête, courant çà et là dans l'atelier, ressemblait à un tapir inquiet. Ce fut un quart d'heure de joie folle.

Au cours des longues causeries, son rire fusait souvent, brusque, sourd, confus comme sa parole, annonçant toujours ou suivant un de ces puissants sarcasmes qui caractérisaient en quatre mots de fer une situation, un événement, un homme. On lui en a voulu. Il semble que ce soit à ceux "qui font de l'héroïsme une vertu familière" qu'on passe le moins leurs paroles. Il n'était pourtant pas méchant. Il avait le jugement si vivant, si spontané, si sûr, qu'il semblait que ce fût une fonction pour lui de le manifester, comme de peindre, ou pour d'autres d'écrire, ou pour tous d'extérioriser toute création et de réaliser tout désir. D'ailleurs, ces mots éclataient souvent au milieu des paroles les plus enthousiastes, des plus graves entretiens. Les arbres les plus généreux ne peuvent pas plus empêcher leurs épines de croître que leurs fleurs et leurs fruits. Et puis Carrière, dont l'indulgence inépuisable ne résistait à aucun appel, d'où qu'il vînt, réservait surtout ses manifestations actives pour ceux qui lui avaient révélé quelque chose de beau en lui. "Si tous les hommes étaient de fer, l'humanité serait une

grille". C'est par ce mot écrasant qu'un jour il ferma la bouche à un sot qui l'entretenait exclusivement des défauts d'un grand artiste contemporain.

Chargé d'enfants, ayant connu à peu près toutes les tortures de la vie, et parvenu tard à l'aisance et à la gloire, il était resté rapin au fond, et la plus haute raison et la tendresse la plus agissante, et tout le malheur et tout le succès, rien n'avait pu changer sa nature fondamentale, distraite, indocile, insoucieuse de son extérieur, vagabonde et un peu bohême. Tous ses amis l'ont vu peindre ou essuyer ses pinceaux avec ses doigts, son mouchoir, un coin de sa cravate. Qu'importe. Ses souliers avaient beau être éculés parfois, ses doigts et ses habits tachés de peinture, son haut-de-forme brossé à rebrousse-poils, il avait l'air d'un roi quand il marchait dans la foule. Sa femme et ses filles pouvaient vaquer à presque tous les travaux du ménage, son intérieur avait beau être plus que simple, on y sentait dès qu'on y pénétrait, et avant même d'avoir levé les yeux sur les murs encombrés d'études, on y sentait du premier coup la trace invisible et toute puissante d'une vie de héros. Au fond, Carrière n'a jamais fait que camper dans les divers appartements qu'il a habités, en vingt endroits, autour de la place Clichy, rue Lacharrière, à Montrouge, à Montparnasse, à Grenelle, rue Borromée, rue de l'Abbé-Groult, rue Dareau, avenue et impasse du Maine, rue Mayet, rue du Cherche-Midi, avenue de Ségur. Sa vraie maison, c'était la rue, c'étaient les champs, le bord des eaux, c'étaient toutes les chaises des cafés, tous les bancs des avenues, tous les talus de gazon, toutes les lisières des bois où il pouvait

s'asseoir avec les siens autour de lui, ouvrir les yeux, et meubler de l'afflux incessant des merveilles du monde, l'immense palais de son âme.

Quand il était pauvre, et jeune, il explorait les banlieues, filait jusqu'aux bois les plus proches, jusqu'aux collines, traînant derrière lui sa femme, deux ou trois petits trottinant, le dernier-né juché sur ses épaules. On faisait cinq, six, huit lieues dans la journée, on ramassait la poussière des routes, la boue des terres labourées, l'herbe et les fleurs des champs, la lumière du ciel. On mangeait au revers d'un fossé du pain, quelques ronds de saucisson, on buvait de l'eau, on repartait plus loin encore, la mère passive et confiante, les petits geignant mais consolés d'un mot joyeux, et portés tour à tour, le père toujours gai, toujours libre et fort. Au retour, c'était le sommeil écrasé dans le logement sombre, et le lendemain la vie pauvre qui reprenait.

L'aisance ne le changea pas. Il aima toujours les longues courses avec les petits, les amis, les promenades interminables par les rues, les impériales d'omnibus, les bateaux-mouches sur la Seine. Pourtant elle lui permit d'élargir le cercle de ses fugues. Il se dérobait par la fuite aux tracas, aux visites. Maintenant c'est le chemin de fer qu'on prenait. En une heure, un long voyage était décidé, on partait pour la côte ou les montagnes, pour l'étranger, tous ensemble ou à deux, ou à trois ou quatre, tantôt un enfant, tantôt l'autre, ceux qui n'étaient pas du voyage restant à la maison pour la soupe du tout petit. Parfois on s'arrêtait en route, pour visiter une cathédrale, on prolongeait le voyage pour traverser un musée, on faisait un crochet pour aller voir la

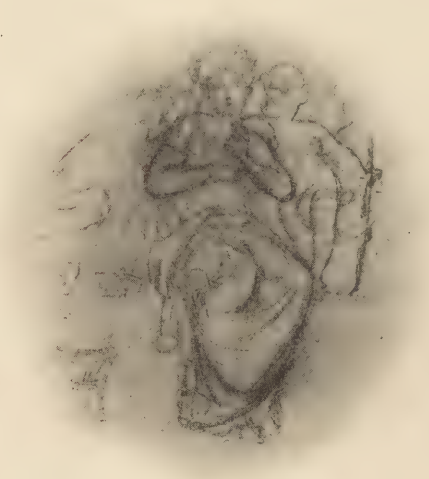


Maternité

mer. Il semblait que ce fût toujours à un besoin impérieux qu'il obéissait quand il décampait brusquement avec les siens pour leur révéler, dans les formes noyées de Londres, l'éternité des marbres grecs, ou le travail patient de la vieille Allemagne, ou le fleurissement ancien de l'Italie miraculeuse. Il suffisait parfois qu'un ami vînt lui dire adieu avant un départ pour la Bretagne ou la Normandie ou au-delà des frontières, pour que Carrière, le soir même partit avec lui, sa "malle" sous le bras, une chemise, un mouchoir, deux paires de chaussettes roulées dans un papier. C'est ainsi qu'il m'accompagna en Belgique pour une course de quelques jours, me fit voir Mons, le pays noir, Bruxelles, l'éveil puissant des fruits et des légumes sur le marché de la Grand-Place, dans le mystère du matin allumant petit à petit les vieux ors des façades gothiques, la plaine plantureuse, Anvers, Rubens, l'opâle immense de l'Escaut. Tout le voyage, on se tenait dans le couloir du wagon, et il ne cessait pas de s'émerveiller au spectacle de l'ondulation des collines, de la force et de la paix des arbres, de l'infini défilé des champs, des maisons, des routes, des êtres, du passage insensible par qui l'on sort d'une apparence pour entrer dans une autre apparence, des formes devinées dans l'assombrissement du jour, du rougeoiment tragique des houillères au fond de la nuit commençante.

Au retour il vous disait : " Ce voyage a défini notre amitié. On se connaît mieux, à pénétrer ses différences". Pauvre cher grand Carrière ! S'il avait su qu'on eût voulu lui ressembler en tout, il se fût éloigné de vous, sans doute, par

affection, parce qu'il savait bien que c'est en se séparant de la généralité des hommes qu'il avait rejoint l'essentiel de l'humanité. Et puis, comment lui ressembler? L'héroïsme n'est pas à la portée de tous, ni la simplicité conquise qui se cache sous la complexité de l'être extérieur. Les hommes de cette taille ne se peuvent pas définir. Il faut les accepter tels qu'ils sont et tâcher de nous rendre compte que leur œuvre traduit une unité logique que nous ne pouvons guère saisir que par fragments, à la lumière courte et brusque de nos intuitions les plus révélatrices. Bien que Carrière marchât d'un pas sûr vers un but lumineux pour lui, il était, pour ceux qui l'étudiaient, mouvant et mystérieux comme la vie.





II

Bien qu'il en ait gardé l'accent toute son existence, Carrière n'est pas né en Alsace. Mais s'il a vu le jour à deux pas de Paris, à Gournay, un village de Seine-et-Marne (le 27 janvier 1849), c'est par hasard. Son père était directeur d'assurances, voyageait d'un bout à l'autre de l'année. Il déplaçait facilement la nichée et vivait souvent

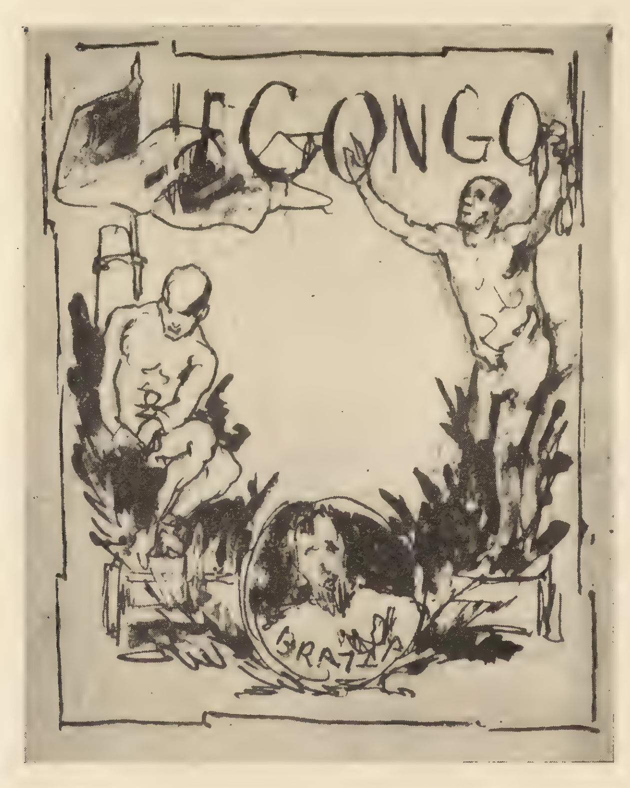
des mois loin d'elle. Mais il sortait d'une famille établie depuis plusieurs générations autour de Douai, de Cambrai, d'Armentières, et avait épousé la fille d'un médecin des environs de Strasbourg (1). Carrière plongeait donc, par ses racines les plus proches, dans les terres du Nord. Il avait même dans les veines du sang germain, comme le dénonçaient sa force sanguine et la structure de son squelette, et, bien qu'il se sentit — il l'affirmait souvent — très français, et qu'il le fût complètement d'éducation et de culture, on peut trouver dans son origine une première explication de son génie. Il y eut toujours en lui une association étroite entre l'esprit à la fois sentimental et réaliste du Germain et cet amour passionné des formes universelles qui fait du Celto-latin un généralisateur incomparable.

Eugène avait deux ans quand le père quitta Gournay pour aller installer toute la maisonnée à Strasbourg, dans la famille de sa femme, et c'est à Strasbourg qu'il passa toutes celles des jeunes années qui laissent une trace sensible dans la mémoire des petits. Il était à ce moment là l'avant-dernier de la famille qui comprenait sept enfants, quatre frères et trois sœurs et en avait compté huit. Un frère était mort du choléra, à Paris, l'année même de la naissance d'Eugène. Il allait, jusqu'à la venue d'un autre frère, cinq ou six ans plus tard, rester le dernier des enfants, la plus

(1) J'exprime ma reconnaissance à ceux des témoins de la vie de Carrière qui m'ont parlé de sa jeunesse, notamment à MM. Ernest et Alfred Carrière, ses frères. J'ai puisé en outre des renseignements précieux dans *l'Œuvre d'Eugène Carrière* et les études passionnées que lui a consacré Gustave Geffroy dans sa *Vie Artistique*, ainsi que dans la pénétrante monographie de Gabriel Séailles et le très beau livre de Charles Morice.

jeune de ses sœurs, qui le suivait à deux ans de distance, étant morte en 1853.

On connaît la vie du plus petit, dans les familles nombreuses. Il est confié presque toujours, dès qu'il tient sur ses jambes, aux soins un peu sommaires, un peu brusques des aînés. Les plus grands travaillaient déjà, les sœurs aidant la mère, les frères en apprentissage çà et là. Eugène sortait souvent avec son frère Alfred, plus âgé que lui-même de trois ans. L'hiver, ils improvisaient des traîneaux pour glisser dans la neige, sur le talus des remparts, l'été, on courait les prés et les routes. Voilà pour le besoin de dépense physique qui tourmente tous les enfants — et qui jamais ne quitta l'homme. Mais l'enfant a d'autres besoins qui s'atrophient presque toujours chez l'homme et ne firent que se développer en celui-là. Il n'était guère



Croquis.

heureux, malgré sa belle santé, parce qu'il était trop sensible. Le père, qu'on voyait rarement, était un homme droit, mais rude, comme presque tous ceux qui ont fait seuls leur vie. Orphelin à onze ans, il était resté de onze à vingt-et-un ans trompette dans un régiment de cavalerie. Plus tard, des voyages incessants, trop d'enfants, et pas de foyer, des deuils, la vie pénible. Ses fils avaient déjà à leur tour des enfants qu'il leur imposait encore silence quand une discussion s'élevait. Donc, de son côté, un accueil dur.

Les frères d'Eugène n'étaient pas là, ou trop âgés pour la plupart, parfois bourrus comme tous ceux qui sont entrés dans la seconde enfance ; quant à ses sœurs, elles étaient trop affairées pour s'occuper de lui. D'indifférences en rebuffades il s'isolait, rêvassait, ou se réfugiait près de la mère, et comme il était le dernier, l'espoir vivant après deux morts cruelles, elle l'accueillait avec une douceur profonde. Un mois avant de mourir, Carrière me parlait encore d'elle en pleurant. Il avait la pudeur charmante de se reprocher ces larmes : " C'est affreux, disait-il, d'être aussi sensible... ", puis : " Quand je crois avoir perdu cette sensibilité, je m'en veux, je me crois fini..." Qu'elles étaient bonnes ces larmes ! Au travers d'elles, il revoyait, au seuil de sa vie douloureuse, une femme tendre et belle, triste, qui le menait par la main. Ensemble, ils allaient dans les banlieues, les cimetières, les églises. Il avait avec elle de ces ententes muettes, absolues entre mère et enfant, que le petit corps soit tout contre la poitrine tiède, la petite main toute dans la grande main, le petit pas se dépêchant pour rester au niveau du grand pas, la petite figure levée vers la grande figure déjà flétrie et plus



Premier Miroir

souvent douloureuse que gaie, mais qu'attendrissent les questions multipliées auxquelles on répond d'un air distrait et doux. "Jamais femme, a-t-il écrit, ne fut plus généreuse, plus résignée.... La nature l'avait créée riche, et la société l'avait faite pauvre ; elle vécut toujours selon sa nature première. Un enseignement si magnifique fut pour moi le soutien de toute ma vie, et dans mes heures d'incertitude je reviens à ce berceau et je lui demande la preuve de ce que je suis : j'y trouve toujours la réponse nécessaire. L'homme vit toute son existence sur son enfance. Quel malheur qu'on le sache si peu ! Que d'êtres écrasés au berceau !" (1).

La pauvreté digne des parents, l'effacement que commande à chacun, dans les grandes familles, la nécessité de laisser aux autres leur part pour pouvoir jouir de la sienne, le spectacle quotidien du mouvement et du travail, tout ce qui l'entourait devait porter une petite âme déjà ardente et sensible de nature vers la méditation et l'action. Sorti de la maison bien lavé, bien peigné, son tablier et ses souliers nets, et comme tout neufs, il y rentrait en si piteux état que son père ne voulait pas le regarder. C'est le propre des enfants qui aiment les jeux violents ou qui ne s'aperçoivent pas, quand ils regardent le va et vient des passants, les étalages, la rose de la cathédrale ou le vol de ses flèches, ou sur "le toit d'un bâtiment moyennâgeux... les pigeons et hirondelles" (2), qu'ils ont les pieds dans le ruisseau et que le camion qui passe les couvre d'éclaboussures. Il accompagnait sa mère — née protestante, mais qui avait voulu

(1) Eugène Carrière. — *Ecrits et Lettres choisies.*
(2) Eugène Carrière. — *Loc. cit.*

3

embrasser la religion de ses enfants — au service divin, et les "ombres mystérieuses, les statues, les beaux vitraux incompréhensibles comme sujet, mais si riches aux yeux, toute la pompe religieuse" (1) l'émerveillaient. Il suivait les processions, où les petites filles sont habillées de blanc, portent des palmes, et marchent sur des jonchées de fleurs.

On le mit à l'école, chez les Frères. Il apprenait facilement, et bien qu'il ne fût pas très acharné au travail, ses maîtres se disaient contents de lui. Il aimait lire, et le soir, se disputait avec son frère les *Bons Romans* qui apportaient de Paris, tous les mercredis, la suite de *Han d'Islande* ou des *Trois Mousquetaires*. Ces livraisons étaient illustrées, elles lui donnaient le goût des belles images qu'il s'appliquait à reproduire. Parfois même, il se risquait à composer. Il faisait des chiens, des cerfs, ou des scènes de la vie familiale, ou de petites aquarelles pour encadrer le compliment, le jour de la fête de sa mère. Il se "livrait aussi à des essais littéraires, généralement philosophiques" (1). Il était un de ces enfants bien doués et remplis d'imagination, mais sans vocation très arrêtée. Vers douze ou treize ans, on voulut en faire un chapelier. Il donnait étonnamment le coup de fer.

D'ailleurs, le père était bien déterminé, étant trop pauvre pour le pousser plus loin dans ses études, à lui mettre entre les mains, comme à tous ses frères, un métier manuel, l'arme rudimentaire, mais solide, et qui ne casse pas. Comme il dessinait facilement, on le mit d'abord chez un peintre décorateur. Mais le patron battait ses petits

(1) Eugène Carrière. — *Loc. cit.*

apprentis. On le mena à un lithographe. Le soir, il suivait un cours de dessin à l'Ecole municipale de la ville. Tout en faisant consciencieusement sa besogne et en écoutant avec docilité les conseils de ses professeurs, il continuait à dessiner pour son plaisir. Il faisait même, pour illustrer les chansons en vogue, des vignettes qu'on lui payait 15 ou 20 fr. Il acquit ainsi, assez vite, dans le cercle de la famille, des relations, de l'Ecole où il remportait tous les prix, une petite réputation. En 67, la municipalité de Strasbourg envoyait à l'Exposition de Paris un dessin de lui — d'après une lithographie de Julien — qui représentait une femme avec un caniche sur les genoux.



Croquis.

Le temps était venu d'essayer ses ailes. Tous les grands avaient quitté la maison où ne restaient guère que les sœurs et le dernier venu, qu'Eugène à son tour avait appris à promener et à distraire. Il trouva du travail à Saint-Quentin,

chez un imprimeur lithographe. Il y composait, pour les commerçants et les industriels de l'endroit, des en-têtes de factures, des vignettes de réclames, toute une tâche d'entraînement machinal qui ne devait pas coûter beaucoup à l'habileté professionnelle qu'il s'était acquise. Il vécut ainsi plus d'un an dans cette ville travailleuse, en honnête garçon ponctuel à l'ouvrage, sans soucis matériels et très probablement aussi sans grande inquiétude morale. Il gagnait à peu près sa vie, et pourvu qu'il pût économiser de quoi s'abonner à la bibliothèque populaire, il ne regardait guère au-delà de cet avenir. La première fois qu'il se dirigea vers le petit musée municipal, c'était probablement pour passer sans ennui son après-midi du dimanche. Et c'est pourtant cette visite qui orienta sa vie.



Croquis.

Il eut la surprise de retrouver, sur toutes les murailles, comme arrêtées dans leur fuite éternelle par quelque magie toute puissante, des images qui flottaient en lui, furtives, et dont il ne savait pas qu'elles étaient le lien qui rattachait au monde extérieur la réalité de son âme. Le dessin, jusqu'alors, c'était quelque chose qui allait d'un objet à son œil, de son œil à ses doigts, de ses doigts à une feuille blanche, mais où il ne



Croquis.



La Toilette

se fût jamais douté qu'il pût se reconnaître et affirmer la totalité de son être aimant, souffrant, pensant, accueillant sans relâche les apparences de la vie pour leur donner la forme de l'émotion humaine. Il y eût, dans cette rencontre entre Quentin de La Tour et Carrière, quelque chose de nécessaire. Il était bon que l'art lui fût révélé par l'œuvre la plus simple, la plus directe peut-être de toute l'Ecole française, et que son premier contact avec la nature réelle lui apparût sous cet aspect de vie surprise, que le grand pastelliste fixe par les contours à peine indiqués, les ombres légères, la bouche ferme, la tache profonde de l'œil, l'ensemble hallucinant et sommaire du masque. Carrière, toutes les fois qu'il eut une heure libre revint, copia assidûment les pastels, les préparations, les dessins, puis, un beau jour, laissa là la lithographie et partit pour Paris. Il serait peintre.



Croquis.



Croquis.

C'était un coup de tête. Le père s'opposait presque violemment à ce qu'il lachât pour l'inconnu un métier qui nourrissait son homme. La famille était au courant des choses de la peinture. Le grand-père paternel d'Eugène avait été professeur de dessin et d'écriture à Douai et maniait la

brosse à ses moments perdus. A sa mort, il avait laissé son chevalet et ses leçons à l'aîné de ses fils, Alphonse Carrière, qui avait été l'élève de Thomas Couture et dont quelques œuvres figurent encore au Musée de la ville. Consulté par son frère, il déclara qu'il était bien plus difficile de peindre un tableau que de dessiner une vignette et que son neveu n'était point fait pour çà. Il devait s'attendre, en courant après la gloire, à n'attraper que la misère.

Eugène ne voyait pas si loin. Il ne courait pas après la gloire. Il voulait peindre. Quant à la misère, on verrait bien. Comme il n'avait jamais eu faim et qu'il avait bon appétit, il ne tenait pas du tout à en tâter. Il voulait peindre, et, pour peindre, gagner son pain comme il le pourrait. Il n'avait que bien peu d'économies, et rien à attendre de chez lui, ni encouragements, ni subsides. Mais il avait entre les mains un métier qui devait lui permettre, avec un peu de chance, de travailler pour lui. Il n'était pas en somme en plus mauvaise posture que les quatre cinquièmes des jeunes gens de son âge. Il se fit bravement inscrire à l'atelier Cabanel et se lança dans la mêlée.

Ce ne fut pas tous les jours fête. Il eut de durs moments, les courses harassées, son carton sous le bras, de l'éditeur à l'imprimeur, du marchand d'estampes au marchand de chansons, du Journal de modes à l'Illustré hebdomadaire, cent fois le refus brutal ou distrait du dessin qui eût assuré le souper du soir et le loyer de la semaine, la dernière porte fermée. Il s'était associé avec deux amis aussi pauvres que lui. Tous trois partageaient leurs gains de hasard, le découragement de leurs défaites, l'anxiété de leurs petites espé-

rances, la chaleur de leurs grands espoirs. Ils eurent des jours passables, des jours de joie, des jours tout à fait noirs, sans horizon, où l'homme ne vit que sur ses souvenirs, où le lendemain suffit à fermer toute la perspective de la vie. Une fois, ils restèrent soixante heures sans pain. Carrière connût la misère qui lui avait été promise. Il en parlait plus tard sans amertume — la douleur s'use — mais jamais il n'en plaisantait. Il dût dès ce moment là, bien qu'il eût déjà beaucoup de courage et encore peu de philosophie, se douter qu'elle s'entend, aussi bien au moins que la richesse, à briser les ressorts de la volonté et de l'orgueil.



Étude.

Il n'eût d'ailleurs pas le temps d'éprouver sa force contre elle. La guerre éclata, dispersant en tourbillons les

hommes, les rêves, broyant, déviant, exhaussant des destinées. Carrière part pour Strasbourg où se rassemble la famille, comme pour se compter une dernière fois avant l'orage. Les premières défaites, l'investissement de la place le décident. Il s'engage pour la durée de la guerre, s'enferme dans Neuf-Brisach avec son régiment, monte la garde sur les remparts et fait le coup de feu dans les sorties jusqu'à la capitulation.

Nous ignorons presque absolument dans quelle mesure les événements extérieurs déterminent notre vie future et quel est le mécanisme de leur action sur l'éclosion lente et continue de nos sentiments et de nos idées. A son insu, sans doute — il n'avait que vingt-et-un ans — le spectacle des hommes broyés, des maisons incendiées, des pauvres gens fuyant sur les routes, des convois pitoyables de prisonniers vers les forteresses allemandes, dut écarter de la tendresse de Carrière les sensibleries de littérature et de théâtre et l'attacher avec fermeté aux vraies sources de la douleur. Il racontait quelquefois, presque à voix basse, et le front penché, qu'il croyait bien, au cours d'une sortie, avoir tué un homme. Il put, toute l'affreuse année, confronter sa misère qui persistait avec la misère des autres.

On l'interna à Dresde. Il connut les barraques glacées, la soupe au millet, la brutalité des gardiens, le dur métier de terrassier, l'hiver, quand la terre gelée résiste à la pioche et au pic aux manches desquels saignent les doigts. Il eut la chance de tomber gravement malade, d'être porté aux ambulances, de revenir peu à peu à la vie dans une atmosphère tiède. Il put obtenir un crayon, du papier,



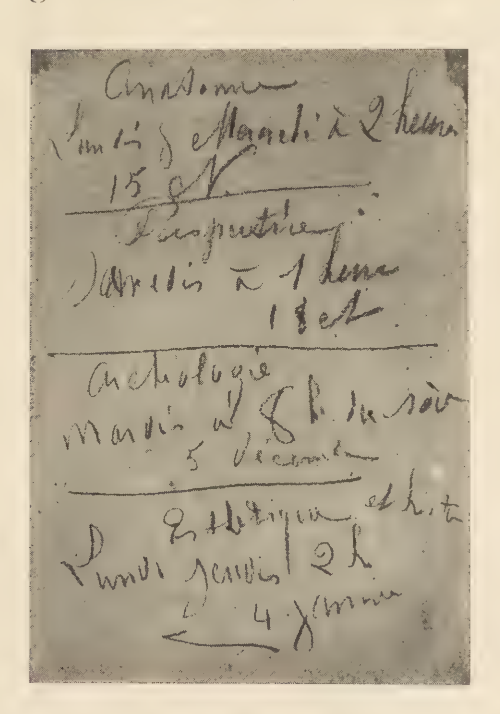
Panneau décoratif

dessiner ce qu'il voyait, ses voisins de lit, les allées et venues des médecins, des aides, des visiteurs. Il put fixer ses souvenirs des travaux forcés, des convois, du siège. L'un des infirmiers de l'ambulance qui se trouvait être, par une chance providentielle, conservateur au Musée, vit ces dessins, s'intéressa au pauvre diable, intervint en sa faveur. Dès lors Carrière, qui parlait d'ailleurs l'allemand, fut presque heureux. Il eut un régime spécial, put sortir en civil, se promener dans la ville et autour de la ville, visiter son beau musée, travailler un peu même, lire, dessiner, peindre. Il eût pu s'évader. Mais c'eût été trahir et exposer à des châtiments sévères ceux qui soulageaient son sort. Il resta à Dresde jusqu'à la paix.

Croquis.

Il rentra à Strasbourg anémié, misérable, couvert de vermine. Sa mère, dont un autre fils, Alfred, avait été grièvement blessé sous Metz, qui était restée jusqu'à la fin de la guerre sans nouvelles d'Eugène et avait souffert de toutes les misères du siège, sa mère l'accueillit avec un bonheur silencieux. Il resta plusieurs mois près d'elle, se refaisant, l'aidant à réparer les brèches, s'occupant de son petit frère Ernest pour qui il fabriquait avec une ingéniosité infatigable des jouets de carton, des forteresses, des soldats. La soupe chaude et le poële ronflant, l'intimité du cercle familial, malgré la gêne du logis, les sombres souvenirs, la cruauté de l'annexion, toute cette paix triste qui succédait à l'orage lui fut douce, sans doute, après les misères de Paris, la guerre,

la captivité. Mais il n'était pas homme à s'y enfoncer jusqu'au cœur. Il apprit l'insurrection de Paris contre une paix honteuse, la féroce entente tacite des politiciens pressés, des généraux battus, de toutes les digestions troublées.



Carnet d'école.

Il voulut partir. Il avait senti toute la misère des hommes se soulever en lui. Contre son père, d'ailleurs franc-maçon, mais bonapartiste par tempérament, il avait toujours été républicain. Il avait lu, dans une fièvre, après les grands romans du siècle, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Voltaire, Michelet. La "religion du genre humain", exaspérée par le lyrisme romantique, avait, depuis vingt ans, refait les jeunes enthousiasmes. Il voulut aller prendre son rang dans l'armée de la pauvreté et de l'idée. Il fut retenu par les supplications de sa mère, qui avait vraiment trop souffert. Il resta. Il apprit avec douleur les incendies, les fusillades, l'écrasement de la Commune. Il avait exprimé sa foi à sa manière, et selon la mode du temps, en peignant d'après lui-même une tête de fédéré à foulard rouge, hurlant, qu'il vendit à Strasbourg.

Il revint à Paris en septembre 71. A peine arrivé, il tomba malade. Sa mère accourt, le soigne, reste auprès de lui jusqu'à la venue de tous les siens que l'option pour la France contraint à un nouvel exode. Désormais, il ne quittera que par accidents la ville tragique et passionnée, la ville sainte pour tous ceux qui sont capables d'élever leur enthousiasme à chaque torture de leur cœur.



Croquis.

Eugène reprit sa vie d'avant la guerre, mais comme il habitait au milieu des siens, il allait avoir devant lui cinq ou six ans de tranquillité relative. Le père n'avait pas fait fortune, sans

doute, mais il gagnait son pain. D'ailleurs la gêne, à cinq ou six, paraît moins dure. Chacun rapporte à la maison le petit salaire de la journée ou bien l'aubaine de hasard, l'un gagne un peu tandis que l'autre chôme, et, au bout de l'année, tout le monde a vécu sans trop de peine, prenant un peu moins que sa ration normale sur la masse commune, les gros appétits vidant les fonds de plats, achevant les croûtes qui traînent, les habits rapiécés passant de l'un à l'autre et la tendresse qu'on se porte donnant confiance à tous.

La famille habitait boulevard Montparnasse. Eugène partageait son temps entre l'atelier Cabanel, où il avait repris sa place, et son métier de dessinateur de vignettes. De 72 à 73, il avait trouvé du travail chez un imprimeur lithographe qui devait devenir très célèbre comme peintre d'affiches, et qui s'appelait Jules Chéret. Il faisait aussi des petits tableaux qu'on vendait de droite et de gauche chez les voisins, les amis, les relations commerciales du père. A l'Ecole, il travaillait avec conscience, très attentif aux leçons du professeur. Très peu de traces en lui de cette indépendance intransigeante propre à la plupart des grands artistes de son siècle, de l'Ecole de Barbizon aux Impressionnistes en passant par Daumier, Courbet et Manet. C'était un garçon très fier, très droit, très noble, et d'une ardente volonté, ainsi qu'en témoigne le premier portrait de lui qui nous soit parvenu, mais très modeste, et même un peu candide. Peut-être n'aimait-il guère la manière de Cabanel — je n'en jurerais pas ! — Mais il était convaincu que cet homme considérable en savait bien plus long que lui, et quand il traversait le pont pour aller contrôler, chez



Achille et Priam

(Concours de Rome)

les vieux maîtres, les enseignements qu'il en recevait, il ne pouvait que constater qu'on lui apprenait à composer comme ils composaient eux-mêmes. Il ne savait pas encore que la " composition " n'est qu'un ordre logique que notre esprit doit découvrir lui-même dans le monde pour imposer plus sûrement aux autres hommes les conquêtes de son émotion, et que la flamme intérieure l'organise spontanément comme elle met dans les formes vivantes le geste adapté à sa fin. Il devait bien commencer à s'apercevoir que, dépourvue de cette flamme, la composition d'école est un vêtement sur du vide, puisqu'il allait droit au plus fort, au plus généreux, à celui dont les toiles paraissaient naître toutes seules du plus profond de la nature, entraînant dans un rythme sûr ses mouvements, ses formes, ses couleurs, toutes ses voix qui se marient. " Je regarde en bas comment le tableau commence, et en haut comment il finit : c'est à Rubens que je dois d'être peintre ". (1).



Premier portrait d'Eugène Carrière.

(1) Jean Dolent — *Maître de sa joie.*

C'est à d'autres aussi sans doute. En présence d'un grand artiste, l'artiste ne s'analyse guère. Il en reçoit une impression totale, une sorte de flot obscur monte en lui, des sens au cœur, du cœur à l'âme, il est comme un bel animal enivré des odeurs mêlées, des murmures, de la fraîcheur des sources et des bois. Il faut l'éclosion de l'esprit pour qu'il perçoive, sur ce flot intérieur qui a nourri sa nature pendant toutes ses années de préparation et d'accueil, de larges fleurs épanouies, et pour qu'en remontant jusqu'à leur racine cachée il reconnaisse le sol où elles ont poussé. Successivement Rubens, puis Chardin, puis les Vénitiens, puis Vinci, Velazquez, Rembrandt sont venus mystérieusement éclore à la surface de Carrière, tantôt presque seuls, tantôt confondus, puis peu à peu voilés comme une source souterraine, reculant dans le souvenir pour laisser sa personnalité grandissante croître de plus en plus et les recouvrir de son ombre.

Si l'on s'en rapporte à ses plus anciennes esquisses d'atelier (1), petites toiles sombres, sujets et tons d'école, mais étrangement larges, aisés, comme aérés, guerriers nus, prophètes drapés, femmes suppliantes, on s'aperçoit que c'est Michel-Ange qui l'impressionna surtout à cette époque. Ce sont des attitudes nobles, un peu forcées, un peu dramatisées, des torses herculéens, des raccourcis puissants qui font saillir les muscles, des fonds, des ciels de tragédie. Ces toiles ne sont pas sans force. La couleur, bien qu'un peu sale est sobre, relevée ça et là de bleus, de gris, de roses qui font pressentir un vrai peintre, le modelé est volontaire, le dessin

(1) *Collection Ernest Carrière.*



Panneau décoratif

sûr et décidé. Son concours de Rome, peint en 76 — *Priam venant réclamer à Achille le corps d'Hector* (hélas!) —, s'il ne dépasse pas de beaucoup, au premier abord, la bonne moyenne des compositions de ce genre, est plus intéressant dès qu'on le regarde de près. L'horizon est d'un de ces sombres bleus dramatiques que Delacroix affectionnait, le groupe est d'un sûr équilibre, Priam prosterné est décrépit et touchant à souhait, Achille très dur, très beau, très lugubre, très fort, et, sur son pied qui repose à terre, le ruban qui noue la sandale fait courir un gris tout à fait rare.



Étude d'atelier.

Cabanel, quand il vit l'esquisse de Carrière s'écria : " Vous avez le prix ! " Bien que classé premier pour l'esquisse, il ne l'eut pas. Ce fut un certain M. Wencker qui l'obtint. Il y avait avec eux, en loge, MM. Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Dantan, Courtois, Chartran, Debat-Ponsan, futures gloires de salons.

Il est curieux de comparer ces compositions d'école aux toiles ou aux esquisses du même temps ou des années

antérieures, qui n'étaient pas faites en vue de la préparation d'un concours. Carrière, bien qu'il ne pût pas toujours empêcher le germe de sa vraie nature d'apparaître furtivement de temps à autre, restait malgré tout un élève sage parmi les mieux doués dès que la toile devait passer sous les yeux d'un professeur. Il fallait vivre, forcer les portes des expositions, tâcher de décrocher quelque médaille, surtout justifier auprès des parents qui avaient jusque-là fait pour lui beaucoup plus qu'il n'avait fait pour eux, la décision qu'il avait prise d'être peintre. Le père était un homme positif, il n'eût sans doute pas compris qu'un succès durable et valable pût attendre son fils en dehors des sanctions officielles. Carrière, de son côté, hésitait d'autant moins à les solliciter qu'il n'avait pas encore choisi sa route et qu'il parvenait à l'âge ou l'instinct juvénile, entamé par l'esprit d'analyse, chancelle et risque de sombrer. Mais Carrière aimait déjà, plus encore qu'il n'aimait la peinture, la rue, la campagne, le ciel. Il aimait déjà entraîner ses amis, son jeune frère vers les coteaux couverts de feuilles qui bordent la Seine et la Marne, et demander à la vraie nature vivante la raison des poèmes profonds qu'elle inspira à tous les maîtres qu'il aimait. Les bois, les soirs, lui révèlaient les peintres de 1830; les sommeils écrasés des hommes et des bêtes, la fuite des sillons sous le soleil, l'ombre que versaient les feuilles lui faisaient comprendre Courbet; et toute la douceur du monde, aux heures apaisées où la diffusion de la lumière fait entrer dans le corps des arbres la terre et l'air, l'eau suspendue entre l'air et la terre, toute la douceur du monde répandait sur son âme ardente l'âme



Projet de couverture pour un Catalogue.

douce du vieux Corot. Dès 1874, si l'on en croit un *Premier Miroir* dont le sentiment a la limpidité d'une ombre de fleur sur une eau claire, il avait été touché par les vastes élégies peintes du grand poète des nuées et des ciels de France. La *Nymphe Echo*, du Salon de 1881, porte encore la trace visible de cette pure et beinfaisante action.

Ainsi Carrière, entre l'atelier, les champs, la ville, loin de disperser ses efforts, les concentrait. C'est un obscur travail qui nous débarrasse des plantes parasites et fait fleurir en nous les plantes saines, et notre raison n'est qu'une conquête incessante des trésors qui s'accumulent peu à peu dans notre inconscience. Ce qui fait la certitude des uns fait le doute et le tourment des autres. Parmi les matériaux confus que l'exemple des hommes et l'exemple des choses font nécessairement entrer en nous, un instinct fort sait découvrir sa nourriture, un instinct faible ou dévié ne sait trouver que des poisons. Carrière, à son insu d'abord, choisissait bien. Il n'est peut-être pas un peintre en ce siècle, qui ait su à ce point nouer en lui, pour l'incorporer à son être et le restituer dans son action, le triple enseignement des hommes du passé, des hommes du présent et de la nature éternelle.



III

Mais cet enseignement ne peut jeter de solides racines que dans nos émotions vivantes. Ce sont les événements de leur vie qui en révèlent le sens et la direction à ceux qui sont faits pour sentir en elle autre chose qu'un enchaînement de circonstances extérieures. Carrière, après six années de travail paisible et de tranquillité matérielle, allait de nouveau toucher au fond même de l'existence et y ramasser pour l'avenir, à plein cœur, la force et le désir de l'exprimer. En 1877, il rencontra une très belle jeune fille,

grande, avec un visage calme et brun, toute une puissante vie passive émanant d'elle comme la fonction même de son être. Il l'épousa. Elle était encore plus pauvre que lui. Il ne songea pas un instant à imposer au père et à la mère une charge de plus. Il était homme de décision rapide. Il avait fondé une famille, il accepta de la nourrir. Les deux jeunes gens partirent pour Londres où Carrière espérait trouver du travail.

La mer, qu'il n'avait jamais vue. Le balancement d'une masse profonde, faite d'un seul bloc continu, et qui n'a pas d'autres limites qu'un cercle tracé par l'infini du ciel. L'effacement, l'apparition graduels, selon que le rivage s'éloigne ou se rapproche, d'une même ligne confuse qui est à la fois la terre, l'espace, l'eau. La sensation que l'univers n'est fait que de densités différentes et que, de l'une à l'autre forme, il n'y a rien d'interrompu. Une campagne baignée de vapeurs bleues, la rumeur d'un océan d'humanité, de grandes formes immobiles, lointaines et comme suspendues en l'air quand les clartés illuminantes venues on ne sait d'où traversent le brouillard fumeux, le silence des prairies au milieu des parcs, le fleuve où roulent le tumulte et la nuit sous le sang vaporisé des brumes. Il aimait. Il vivait cette heure de receptivité sans limite où l'homme se sait réellement la sensibilité même et la conscience de l'univers. Il quittait les douces campagnes de France, leurs jolies lignes simples, Paris, la ville claire, ses ciels légers, tout une tendresse subtile répandue dans l'air et les choses. La mer, la grandeur des falaises, le drame des nuées, la poésie de l'Angleterre, tout cela dût entrer en lui avec une force



La Bohémienne

singulière. D'ailleurs, il devait visiter, pendant ses heures de loisirs, le *British Museum*, pour lequel il n'était peut-être pas encore suffisamment préparé, et surtout la *National Gallery*, où Turner l'enchanta. Il en revint, plus tard. Mais, tout imprégné qu'il était alors du brouillard lumineux de Londres, son œil ne pouvait pas encore aller chercher, derrière le voile changeant qu'il étend sur les choses, les plans arrêtés qui nous disent leur vraie nature, leur logique, et les rapports qu'elles ont avec nous. Le magicien ne lui donna pas le temps de se reconnaître. Il l'emporta sur son char de lumière, il l'entraîna dans son monde châtoyant et mobile, parmi ses tourbillons d'atomes errant dans une étendue trouble où l'air entre dans l'eau, l'eau dans l'air, où l'air et l'eau font trembler, dans l'opâle du prisme, des rubis et des émeraudes. Peut-être même le conduisit-il, par le chemin de rayons qui traverse la brume et la poussière, jusqu'aux visions mystérieuses qu'eurent de la forme et du visage humain les deux héros de la Hollande et de l'Espagne ?



Croquis.

Carrière n'aurait-il pas puisé aux sources de la méditation anglaise, dont l'esprit de Velazquez et l'esprit de Rembrandt hantent toujours l'expression picturale, cet amour des silencieux passages et des volumes tout puissants apparus dans les demi-ténèbres, qui va désormais pénétrer sa vision des choses ?

Tout se tient. Ce fut là sans doute un des éléments fondamentaux dont les combinaisons sans cesse mouvantes et modifiées façonnaient peu à peu sa personnalité. C'est probablement beaucoup plus tard que Carrière sut retrouver en lui l'empreinte de la nature anglaise. Pour le moment, il s'agissait de vivre. Il chercha, dans l'indifférence de la foule où les sources sont aussi difficiles à trouver qu'au milieu du désert. Il recommença ses courses d'avant la guerre, d'éditeur en éditeur, avec la circonstance aggravante qu'il ne savait pas un mot d'anglais et avait à nourrir un être qu'il n'aurait pu voir manquer de pain. "Ce qui m'a sauvé, disait-il plus tard, c'est qu'il y avait chez moi, dans ma jeunesse, beaucoup d'animalité, de force animale" (1). Heureusement. Il vécut là six mois terribles avec des ressources infimes, dont la moyenne ne dépassa guère 20 fr. par semaine. Ce n'est pas qu'il eût été éconduit de partout. Il avait même trouvé du travail chez un éditeur connu, Marcus Ward, qui imprimait pour les écoles des dessins tirés de l'Ecriture. Ces dessins étaient payés 5 guinées, et, à un moment donné, il en eut vingt à faire. Seulement, il n'avait rien pour acheter du papier, rien pour acheter des crayons. Tout le monde

(1) Gabriel Séailles. — *Eugène Carrière.*

était parfait pour lui, on le recevait avec cette considération spéciale que les Anglais, naturellement hospitaliers, témoignent aux artistes. Mais il n'avait rien pour s'acheter un vêtement correct, rien pour manger un morceau, le matin, afin de ne pas défaillir avant le souper où on l'invitait pour le soir.



Étude.

Tout de même, il fit face avec une sorte d'héroïsme aux prévenances dont il était l'objet. Il connaissait la respectabilité anglaise, il savait qu'on n'a pas beaucoup de considération, dans le commerce britannique — et dans les autres — pour ceux qui dépendent du travail qu'on veut bien leur donner, et il jouait son personnage avec un merveilleux aplomb. Le soir, parfois, on le retenait jusqu'à minuit, et quand on s'excusait de lui avoir fait manquer son dernier omnibus : "Je prendrai un cab à la station", répondait-il. Il en avait pour trois heures à rentrer au Cristal Palace, près duquel il habitait, au travers des quartiers sinistres et du brouillard. Il aimait ça, d'ailleurs, et jamais il ne lui arriva la moindre aventure

fâcheuse. A Paris, quelquefois, il passait la moitié de la nuit à faire le tour des fortifications....

Au commencement de 1878, Carrière revenait en France. Il rapportait d'Angleterre de belles visions dans son souvenir, une énergie malgré tout intacte, accrue peut-être, mais pas un sou. A Paris, le courant des commandes était interrompu, la maison du père trop étroite pour abriter le jeune couple, d'autant plus qu'un enfant s'annonçait. Que faire ? Carrière s'installa avec sa femme dans un étroit logement de la rue Borromée, au fond de Vaugirard, un quartier triste, un quartier de pauvres, lointain. De ci, de là, il essaya de rattraper quelques commandes. C'était un de ces temps d'Exposition où tout double de prix, où la vie paraît plus pénible à agir au milieu du mouvement et de la joie des autres. Carrière ne sortit pas de sa demi-misère.

L'enfant vint, le premier enfant, la première des grandes joies, mais avec lui la première forte notion des responsabilités de la vie. C'était là un événement bien fait pour accroître sa résistance, sans doute, mais pour éveiller en même temps dans sa nature restée jusque-là assez insouciante, l'angoisse des lendemains. Cette année, si radieuse pour qui a les moyens de choyer la mère, d'élever l'enfant dans un nid douillet, de guetter son premier sourire à la lumière et à l'espace, fut triste au fond du petit logement noir où l'air entrait à peine. Il y a une étude de ce temps-là — *la Nourrice* — où l'on voit la femme en corset, les épaules et les bras nus, tendre le sein au petit être. Une chaise de bois, une cuvette à terre, un poële pour tous les besoins du ménage, le chauffage, la soupe, l'eau tiède,



La Toilette

quelques loques au mur... Année triste, apprentissage dur de la vraie vie d'homme qui s'ouvre. Ce n'est pas assez. Sa vieille mère meurt, épuisée d'avoir tant travaillé, d'avoir porté, nourri, élevé tant d'enfants, elle s'en va sans bruit, douce, résignée, comme elle fut toute sa vie, avec un grand beau visage triste dont Carrière avait voulu envoyer l'image à son premier salon, deux ans auparavant. C'est en parlant de ce temps-là que sa voix se brisait... Sa mère, sa pauvreté !... " C'est le souvenir de ma jeunesse qui m'a sauvé, me disait-il. Quand ma sensibilité faiblit, je reprends pied dans le souvenir de mes années misérables. C'est en pensant à elles que j'accueille ceux qui viennent me dire leurs peines... C'est pour cela que j'aime les pauvres bougres ".

Ce premier envoi, d'ailleurs, ainsi que les deux qui suivirent — en 77 un portrait de petite fille, en 78 un portrait d'homme — était passé inaperçu. C'est seulement en 79 que Roger-Marx remarqua sa *Jeune-Mère*, que Carrière eut d'ailleurs le bonheur de vendre — 800 fr. — au Musée d'Avignon. C'était la première somme raisonnable que lui rapportait sa peinture. Ce fut pour lui — pour ceux qui l'aimaient — une grande joie. Le soir du succès, j'imagine que sa forte gaîté dût emplir de ses éclats le petit logement de Vaugirard, et que le lendemain il entraîna sa femme et son plus jeune frère, qui vivait la moitié du temps avec lui, dans l'une de ces énormes balades d'où tout le monde rentrait éreinté, mais avec huit jours de soleil dans les yeux, d'air et de fraîcheur dans le sang. Vivre, vivre de son travail, que la femme eût assez de pain pour lui faire du lait, assez de repos pour pétrir les os et la chair du second enfant qui viendrait bientôt,

son ambition n'allait pas au-delà. Carrière à cette époque, était encore le bon ouvrier d'art, heureux de vivre, malgré la vie pénible, plus heureux encore de travailler, malgré le peu d'argent que lui rapportait son travail, mais très modeste, un peu timide, et qu'eût bien étonné celui qui fût venu lui prédire ses succès futurs. Il faisait de la bonne peinture, appliquée, patiente, d'une pâte ferme et suffisamment savoureuse, d'un dessin très serré, des tableaux en équilibre, adroitement composés, avec un soupçon de gravité et de tendresse où, quand on connaît leur auteur, on peut découvrir la toute première aurore de son génie. Mais ils ne renversaient rien, il était très naturel qu'au moment où il les signait il concourût au prix de Rome et que le salon l'accueillit. La forte éducation classique qu'il s'était faite lui-même, par le Musée de St-Quentin, le Louvre, le Musée de Dresde, le National Gallery, le British Museum, — plutôt qu'il ne l'avait reçue de l'Ecole, où on ne sait en donner que le vernis et la façade — sa forte éducation classique l'empêcha longtemps de découvrir en lui ce qu'il devait être plus tard, un révolutionnaire, — c'est-à-dire un homme qui revient, à travers l'incompréhension du temps et la routine, à la vraie tradition humaine. Cela valut mieux pour lui, peut-être. Il ne brûla pas sa jeune force à l'enthousiasme des littérateurs et des snobs toujours prêts à briser des ailes en imposant un succès trop rapide à ceux qu'ils découvrent ou croient découvrir dans la foule. Quand il se révéla ce qu'il pouvait et voulait être, l'art officiel et le public eurent très peur. Mais il était trop tard ! Il était maître de la place, ses médailles empêchèrent les jaloux et

les sots de le jeter par dessus bord. Et plus tard, quand vint la vraie gloire, la vie l'avait trempé, il avait passé l'âge des vanités débilitantes, il put la regarder en face et accepter sans faiblir la haute et rude tâche humaine qu'elle impose à ses élus.



L'enfant à la collerette.

L'aubaine du premier tableau vendu avait paru écarter un moment la malchance. Carrière, de 80 à 84, tout en continuant à exposer régulièrement, travailla pour un céramiste. Il couvrait les plats et les tasses de jolis tons transparents, frais et fluides — têtes de femmes, têtes d'enfants — où commençait à s'affirmer l'influence du maître qui l'attirait surtout à cette époque là. Beaucoup plus, à vrai dire, par ses qualités de surface, que par ses apports essentiels. Velazquez ne semble avoir été à ce moment, pour Carrière — comme il l'est toujours resté pour la plupart de ceux qui se figurent le comprendre — qu'un virtuose de la

couleur. Entre 80 et 85, Carrière va signer un grand nombre d'études ou de portraits d'enfants, figures de face, œil mystérieux, auréoles de cheveux blonds, fraises tuyautées autour du cou, symphonies aériennes de gris, de roses, rubans ayant la fraîcheur des pétales, fonds de perle, traînées d'argent. Il déployait dans ces fantaisies délicieuses, qui eussent pu lui rapporter gros s'il avait voulu — ou pu — continuer dans la même voie, une virtuosité étonnante. Il possédait son *métier* à fond, et c'est l'habileté du grand Espagnol qui dût surtout séduire cet habile. Avec un mouchoir, un peu de crêpe ou de gaze, un bout de papier, n'importe quoi, il avait fabriqué la collerette de l'enfant. Comme il n'avait pas de dentelles, il en inventait une, et le ruban, le collier de corail, la tache rose ou rouge qu'il fallait sur la robe ou les cheveux, il l'y ajoutait après coup, de chic. Quel héroïsme il faut, quand on possède une adresse pareille, pour l'oublier, et pour reconquérir, à force d'amour pour la vie et de respect pour ses leçons, une seconde ingénuité !

En 82, — il habitait rue Lacharrière derrière l'Eglise Saint-Ambroise, et avait pris avec lui son père et son frère Ernest, — Carrière tout en peignant encore des porcelaines, travaillait pour un marchand de meubles Louis XV — sujets Watteau, Régence et Pompadour ! — et gagnait sa vie, assez bien. Un deuxième enfant était venu, déjà se constituait le noyau de cette grande famille à laquelle il allait bientôt demander exclusivement de lui révéler ce qu'il pressentait en lui-même. Il exposait toujours régulièrement au Salon, sans grand succès d'ailleurs, bien qu'après Roger-Marx d'autres critiques d'avant-garde, Frantz-



Premier Voile

Jourdain entre autres, puis Jean Dolent, eussent mentionné ses envois. Il fallut attendre 84 pour qu'avec son *Enfant au chien*, une délicieuse figure velazquezienne, il obtint une première mention.



Étude.

Est-ce l'essor définitif ? Pas encore. Il ne vend rien, il ne travaille plus pour le céramiste, ni pour le marchand de meubles. Son père meurt, encore un gros chagrin par dessus les soucis d'argent. Trois enfants sont déjà là, un quatrième en route; la mère, malgré sa puissance de résignation, a des heures de découragement, elle ne peut venir à bout de son labeur. Carrière fait son métier d'homme pauvre, bravement, mouche celui-ci, débarbouille celui-là, fait mitonner la soupe du troisième, essuie des yeux de la main droite, berce un petit lit de la gauche, passe des nuits de veille quand l'un d'eux a la

fièvre ou tousse, quand la maladie visite l'un après l'autre les berceaux trop pressés. Promiscuité asphyxiante et qui risque d'énerver les plus fortes âmes. Carrière, lui, y découvrit les sources de son héroïsme et toute sa raison d'agir.

Conquête lente. Il ne faudrait pas s'imaginer que Carrière ait immédiatement compris, du jour où il vit sa jeune femme donner le sein à son enfant, que ce spectacle réputé comme le moins instructif et le plus banal de tous les spectacles, pût le conduire à découvrir d'infinis horizons, le royaume profond des idée générales, et à réunir tous les hommes dans sa propre humanité. Il était encore imbu de bien des préjugés d'école, le monde lui apparaissait surtout comme un décor extérieur qu'il s'agissait de restituer pour la joie des yeux et la distraction des esprits, et non comme le trésor où nous puisons, de tous nos sens ouverts, à la fois la révélation de nos réalités intérieures et les moyens de les traduire. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'étudier sa production à ce moment-là.

Toutes les fois qu'il faisait le portrait d'un enfant, il éprouvait encore le besoin de le déguiser. Une collerette autour du cou, un petit chien sous le bras, un plateau à la main, un verre, un pot, un fruit. Et ce n'était pas le geste de l'enfant pour saisir l'objet qui conduisait Carrière à le faire entrer dans sa toile. Ils étaient seulement des accessoires harmoniques. L'enfant posait. Il s'agissait d'en faire un portrait de façade, qui plût au public et qui rendit fiers les parents. Quant au peintre, il trouvait sa joie dans une mise en toile équilibrée, un joli arrangement, une belle harmonie de tons.

Même quand il regardait autour de lui, quand il voyait les petites formes maladroites errer dans la pauvre lumière de son logement, c'est l'anecdote qu'il cherchait encore, et



Portrait d'enfant.

l'anecdote exceptionnelle. Sa toile de 85, *l'Enfant malade*, est particulièrement significative à cet égard. Carrière a déjà le *besoin* de l'intimité, il n'en a pas encore le *sens*. Il faut un événement d'exception pour exalter son sentiment

et amorcer son intérêt. Il faut qu'un bébé souffre, que sa mère lui soit tout à fait nécessaire, que tout le petit monde qui vit autour de lui s'étonne, que quelque chose d'inattendu soit arrivé dans la maison, pour que l'artiste s'intéresse, après le père, et qu'il commence à apercevoir, grâce à sa propre inquiétude, le lien étroit qui attache l'enfant à celle dont il est sorti. Ce n'est que peu à peu qu'il découvrira que ce lien existe, aussi fort, dans le simple allaitement, dans un simple baiser, un simple geste machinal, une simple présence distraite. A mesure que les scènes qui lui révèleront le rapport de la mère à l'enfant deviendront plus banales, plus quotidiennes, plus dépourvues de tout aspect exceptionnel, il le sentira et l'exprimera avec une intensité, une profondeur, une intériorité accrues. Pour le héros, toutes les minutes qui tombent enferment l'infini du monde, l'infini du sentiment.

A étudier cette grande toile de 85, la première de lui qui ait conquis — rétrospectivement — la célébrité, on peut s'étonner du succès relatif qu'elle eut. Ses vraies qualités intérieures — les plus difficiles à voir — c'est la volonté qu'on y lit, la grande pureté de cœur. C'est par là, sans doute, qu'elle frappa les critiques d'alors. Le public y vit une anecdote d'un sentimentalisme suffisamment suggestif. Les professionnels furent frappés par les qualités de composition extérieure qu'elle révélait, qualités qu'ils apprécièrent d'autant mieux que rien dans la couleur, un peu terne, désunie, et sans parti-pris, n'était fait pour les effaroucher. Benjamin-Constant, alors à l'apogée de sa fausse gloire, eut pourtant le mérite d'y trouver autre chose que des



L'Enfant au Chien

dons de peintre à succès. “ Pas un de nous ici, lança-t-il à un jury d'autant plus pénétré de sa valeur qu'il était plus incompétent, pas un de nous n'est f.... de dessiner une tête comme ça”. Et il lui fit avoir une troisième médaille.



Etude.

Succès plus appréciable encore. L'état acheta le tableau — 1.800 fr. ! Hélas! le pauvre peintre n'en vit pas le premier sou. Un créancier “ cruellement idiot ” fit tout saisir. “ Il me resta ma médaille, écrivait-il à Jean Dolent l'année suivante. Total 260 fr., j'avais 300 de cadre à payer. Heureusement le prix Bashkirtseff me tomba des nues. Je pus payer mon terme ! Cette année je n'ai rien, mais mon tableau me restera. Je pourrai meubler mon atelier ! Tout ça, cher ami, pour dire que des personnages qui étaient prix de Rome à 25 ou 28 ans et décorés à 30 ou 35 ans, et qui parlent

de leurs misères supportées pour l'amour de l'art, ont peut-être tort de me trouver pressé à 37 ans de donner du pain à mes petits " (1).

Trente-sept ans ! Il est peu d'artistes qui, à cet âge là, ne soient définitivement orientés. Carrière, lui, cherchait encore sa route. Rien en somme chez cet homme mûr, et de très grand talent, rien qui pût faire soupçonner un vrai, un exceptionnel génie. Ses lettres de la même époque n'ont, elles aussi, qu'un intérêt anecdotique. Le puissant esprit que ses tableaux et ses écrits antérieurs révèleront, n'y paraît pas. A trente-sept ans, précisément, Raphaël et Watteau s'en allaient, à trente-sept ans Velazquez avait déjà signé ses grands portraits équestres et Rembrandt sa *Ronde de Nuit*, Titien, Rubens possédaient la force et la gloire. Le génie de Carrière fût bien plus lent à naître. Je ne pense pas qu'on puisse citer dans toute l'histoire de la peinture, un plus magnifique exemple de ce que peut faire la volonté. Il découvre lentement son instinct, un peu sourd et dissimulé à l'origine, et, par lui, arrive à conquérir pas à pas, rouage après rouage, dans un effort continu, infatigable, et pour lequel toutes les joies, tous les désastres, toutes les secondes bonnes ou mauvaises qui font la trame de la vie furent un encouragement, l'intelligence la plus maîtresse d'elle-même que le XIXe siècle ait probablement connu. Ceux qui ont approché Carrière ne me démentiront pas.

Au mois de décembre de cette même année 85, six mois après son grand succès, le croup enlevait en quelques jours

(1) Eugène Carrière. — *Loc. cit.*



La Famille

le second des enfants de Carrière, un petit garçon de six ans. Je pense que ce fut là l'événement de sa vie qui contribua le plus à orienter son évolution future. N'est-ce pas Hérodote qui fait dire, à un homme qu'on interroge sur sa vie : "Je n'ai pas le droit de prétendre que j'ai connu la douleur, n'ayant jamais perdu d'enfant". Il faut avoir vu cet espoir vivant qu'est l'enfant sombrer tout-à-coup, laissant un trou noir à sa place, il faut avoir senti la vie se retirer de votre vie, pour se douter des sources inconnnes que la douleur peut faire sourdre en nous. Il n'est pas vrai de dire que la douleur féconde, elle laboure. Quand elle est passée sur elle, notre sensibilité en reste si profondément renouvelée qu'elle nous ouvre



Etude.

tout entier aux appels des hommes et des choses. On sent comme des lames de fond, des vagues noires monter de soi, et dont le sommet s'illumine de compréhension et d'enthousiasme toutes les fois qu'ils sollicitent notre fraternité ou notre amour.

Carrière sonda jusqu'au fond sa blessure, il vit que tout le drame est près de nous, qu'il est en nous, que nous l'agissons toute la vie, que l'horizon ne se rapproche pas quand on marche toujours sur lui, et qu'il nous suffit le matin, au réveil, d'ouvrir les paupières pour trouver à portée de la main une forme capable de nous révéler toutes les formes. Puvis de Chavanes répondait, un jour, à quelqu'un qui lui décrivait un coucher de soleil sur l'Amazone : "J'ai vu le soleil se coucher sur la Loire. J'ai vu tous les couchers de soleil". Carrière s'aperçut qu'en regardant vivre ses enfants et sa femme, il comprendrait toute la vie de tous les hommes. N'écrivait-il pas, plus tard, sur elle et sur eux, et sur lui-même — ces lignes en qui toute son œuvre est concentrée : "Elle est présente avec eux dans toutes les œuvres de son mari, forte et résignée, confiante dans l'espoir enthousiaste, elle accompagne dans un silence actif les efforts renouvelés, déçus sans étonnement et continués avec les joies que donne un amour de la vie que le succès a laissé intact. La force, cette vertu de la nature qui donne et ne demande jamais, fut le spectacle de ce peintre qui se croyant dans la solitude avait trouvé toute la puissance de la vie résumée dans ce qui l'entourait. Il connut l'héroïsme qui s'ignore et dans le spectacle toujours nouveau et pareil de la vie qui se transforme, l'éloquence



L'Enfant malade.

des belles révélations, des gestes directs et des sentiments vrais.

Il dut y puiser le mépris des choses sans raison, riche d'un temps que personne n'estimait, il put en jouir. Quelle est la part de chacun dans cette vie ? Il est difficile de le dire, tout cela est si lié que rien ne peut en être distrait. Ainsi, la nature collabore avec nous, notre bonheur est d'y consentir ".

Sa femme, ses enfants, lui-même, plus tard quelques-uns de ses amis, la ville, la plaine, le ciel, et aussi tout ce qui relie le présent au passé par la chaîne du souvenir, tels allaient être désormais les modèles de Carrière. De plus en plus il devait fuir tout ce qui ne constituait pas la substance même de son existence, tout ce qui n'était pas pour lui l'occasion d'une joie, d'une souffrance, tout le décor artificiel du monde qui s'éloignait de ses regards sans même qu'il songeât à lui, par la seule action des certitudes qu'il puisait au cœur de la vie essentielle. Afin de s'exprimer, il allait vivre.

Le mystère s'ouvrait dès les frontières de son être. Il regarda autour de lui, à côté de lui, à ses pieds. Il vit trois pièces étroites où errait une lumière sombre. Il vit une femme dont la tête était inclinée, le bras replié pour soutenir un petit être, une joue contre une poitrine. Autour, d'autres petits êtres essayant leurs pas, essayant leurs gestes, sollicitant à tout moment l'attention, le secours de la mère, laissant un jouet pour un autre, très appliqués à leur besogne, lancés, de toute leur activité balbutiante, à la découverte du monde. Des coins noirs, où l'éclair d'un

cuivre, la lueur d'un verre révélaient des choses confuses, et la lumière sombre appuyée çà et là sur la rondeur d'un sein, deux mains nouées, un front luisant, une face levée dont les yeux ne se voyaient pas et qui pourtant regardait de toute son âme. Un mouvement obscur dans les demi-ténèbres, dont quelques saillies lumineuses révélaient le



Etude de mains.

sens. Il n'avait plus qu'à regarder, avec l'intensité d'une passion qui, loin de jamais s'épuiser, s'accrut jusqu'à la fin, et qu'à attendre, à toutes les minutes de sa contemplation, la vérité nouvelle qu'elle allait faire se lever dans le silence de son âme. C'est en suivant l'être humain du matin au soir de la journée, du matin au soir de la vie, qu'il allait découvrir les généralités les plus vastes dans les gestes les plus communs.

Il fallait, pour essayer de comprendre tout à fait Carrière,

avoir fouillé avec lui ces grands cartons qui traînaient dans tous les coins de l'atelier, remué la poussière de la table encombrée qui en occupait un angle, s'être imprégné de ces dix mille dessins envolés sur des feuilles blanches, du papier d'emballage, des factures, des lettres de faire-part, des marges de journaux, des prospectus, des cartes de visite ; il fallait avoir *lu* ces notes qu'il prenait à toute heure du jour, à toute occasion, pendant les poses ou dans l'intimité du cercle familial, ou en causant, ou à table, à la promenade, ou sur les tables de café. Je l'ai vu, dans une minute de ferveur distraite, tremper son doigt dans un encrier pour confier une silhouette au papier qui traînait sur la table. Tous les gestes qu'il surprenait, toutes les attitudes qui lui révélaient une émotion nouvelle, toutes les coulées de lumière qui déterminaient un plan, il les arrêtait dans un dessin, fugitif, rythmé, mouvant, précis comme la vie. Son œuvre est là, des premiers pressentiments aux premières inquiétudes, des premières inquiétudes aux plus fortes affirmations. On la voit trembler au ras du sol comme une moisson qui se lève, pousser plus ferme, fleurir, fructifier, répandre ses grains autour d'elle. Têtes d'enfants, têtes de femmes, sinuosité ferme des bouches, taches des yeux, rondeur des crânes, lianes des bras enveloppants, mains, innombrables mains qui prennent, déposent, désignent, qui s'unissent ou se dénouent, s'étreignent, phalanges fermées, ouvertes, doigts écartés, doigts allongés, doigts au repos ou pressés les uns contre les autres, tendrement, comme des amis. Tout ce qui, dans les grands tableaux graves, dans les œuvres unes et sobres, fixera, en quelques plans sûrs, la



L'Enfant au Verre

signification d'un groupe, d'un volume, tout est là en puissance, étudié, confronté, analysé, poursuivi jusque dans les élément les plus infimes de l'expression. Ces dessins



Croquis.

sont des confidences. Ils témoignent du respect avec lequel il attendait que la nature lui parlât, de l'attention qu'il apportait à suivre ses leçons les plus fugitives, de l'ardeur qui le soulevait quand, dans l'éclair de l'intuition, il saisissait l'esprit des choses. Je pense qu'il n'existe pas, de

par le monde et dans aucune autre œuvre écrite ou dessinée, un trésor pareil de gestes, d'attitudes, d'expressions ramassées à même la vie, en pleine humanité agissante et non surveillée, vivant directement, sans autres intermédiaires que son corps, ses membres, son visage, entre les impulsions intérieures de ses instincts élémentaires et les mille objets qui les sollicitent. Pour Carrière s'ouvraient, à portée de la main, les sources de la vie. Tous les sentiments simples qui guident l'enfance, la faim, l'envie, le besoin de protection et de caresses, la curiosité, tout ce qui détermine les gestes des petits, tout ce qui fait se pencher sur eux les mères, tout est là, dispersé et n'attendant plus que la volonté et la prescience du génie pour s'organiser en symboles et confier aux hommes qui viendront la lui demander, la signification de l'existence.



IV

L'esprit humain a passé, tout le long de l'histoire, par des alternatives d'ouverture et de fermeture, d'inquiétudes qui se traduisent par des analyses poussées dans tous les sens de son activité, de certitudes que trahit un besoin de synthèse universel et victorieux de tout. Tout diverge aujourd'hui, demain tout convergera, et chaque période de divergence ou de convergence est une réaction que nécessite la période qui précéda.



Portrait d'Eugène Carrière.

Le XIX[e] siècle a été caractérisé par une évolution si rapide qu'il offre, en raccourci, tout le rythme précipité des âges antérieurs. Synthèse mystique du romantisme, analyse expérimentale du scientisme, synthèse nouvelle où voudraient se confondre, dans l'unité de notre action,

le sentimentalisme du commencement du siècle et le rationnalisme de sa fin. A chaque époque le philosophe, le savant, l'artiste, venus des même sources, créés par les mêmes besoins, se cherchent les mains sur la route obscure, marchent les yeux levés vers la même lueur. Au spiritualisme vague de Cousin et de Michelet répondent l'animisme des vieux médecins, la croyance de Cuvier en la fixité des espèces, la fièvre sentimentale de Delacroix; au matérialisme de Taine, le mécanisme de Büchner, le réalisme de Courbet et des naturalistes; au monisme actuel, la recherche de l'unité, de l'énergie et de la forme et l'équilibre esthétique où les hommes puiseront dans le monde extérieur les éléments de l'idéal et ramèneront sur la terre tous les dieux pressentis.

Carrière apparut dans la mêlée à l'heure où triomphait l'Impressionnisme. Sorti du mouvement matérialiste, il en avait tiré toutes les conséquences logiques en s'attachant à pousser jusqu'au bout l'analyse de la lumière et à décrire du matin au soir et d'un bout de l'année à l'autre les modifications imprimées à l'écorce du monde par les rayons qui nous l'éclairent. Tout en nettoyant notre esprit des vieux dogmes d'école, il nous restituait un univers étonnant de vérité superficielle, mais sans rythme, sans vie intérieure, sans lien avec les pressentiments d'une vérité générale à qui l'esprit humain doit sa continuité.

Deux mouvements, courts et partiels, allaient en sortir, l'un pour réagir contre lui, l'autre pour l'entraîner jusqu'à ses limites extrêmes. L'un s'appela le symbolisme. Il ne

voulut plus voir dans le monde des formes qu'un vague reflet de l'âme humaine où vivrait toute réalité. L'autre



Etude.

s'appela le néo-impressionnisme. Il ne voulut plus admettre qu'un monde extérieur mécanique, dont tous les aspects

pouvaient se restituer par un procédé susceptible d'être scientifiquement formulé. L'un était la résurrection du mysticisme spiritualiste, l'autre l'éclosion du mysticisme matérialiste. L'un oubliait que le monde extérieur avait façonné l'âme humaine, l'autre que le monde extérieur n'avait de réalité pour nous qu'à la condition de passer au filtre de l'âme humaine. Ils oubliaient tous deux que l'âme humaine et le monde extérieur étaient faits de continuels échanges, d'incessants contrôles réciproques, d'aspiration vers l'unité.

C'est en même temps qu'eux qu'apparut Carrière, et c'est à lui qu'il devait appartenir, dans un effort puissant d'harmonie synthétique, de réunir le sentiment du romantisme à l'objectivisme matérialiste et de réaliser dans son œuvre l'accord mystérieux de la forme et de l'esprit.

Quel temps, et quel homme ! Tous les jours, des laboratoires, sortaient des faits nouveaux qui renversaient le dogme d'hier, les usines forgeaient du fer, la foudre portait la pensée, un immense va et vient de marchandises, de théories, de sang, unissaient tous les coins de la terre. L'évolution universelle passait du domaine de l'histoire dans le domaine de la vie, tout était en discussion, les lois du travail, les lois de l'échange, la nécessité de la paix, la nécessité de la guerre, une immense enquête confuse engagée sur tous les terrains à la fois divisait, égarait, dissociait les idées reçues, toutes les vieilles habitudes de la spéculation et de l'action. Un homme vint, qui regarda, dans une petite chambre obscure, une mère nourrir



Étude.

un enfant, et qui, dans l'éclair de cette vision, reconstruisit l'espoir et l'architecture du monde.

Par quoi cet homme était-il préparé à cette œuvre profonde ? Des deux côtés, il venait de petites familles bourgeoises, obscures, il n'avait reçu qu'une éducation élémentaire, assez désordonnée, il avait grandi dans un milieu qui s'intéressait peu aux idées générales, il avait même subi l'empreinte d'une école immobile et sans horizon. Mais ses parents, ses grands parents avaient travaillé pour vivre, d'un travail simple, mais non machinal, moyennement intellectuel. Ils avaient été tous mêlés aux luttes de leur siècle, ils avaient tous essayé, dans le long effort obscur des classes moyennes qui suivit la Révolution, de se dégager de la foule des pauvres gens, de conquérir pour leurs enfants un peu plus de valeur sociale. Professeurs, négociants, médecins de province, ils avaient à peu près tous appartenu aux groupes sociaux qui tentent de sortir un peu de l'automatisme général. Ils lui avaient transmis, par l'accumulation patiente et sans à coups de leurs humbles énergies, un bel équilibre nerveux, une force intellectuelle exercée, mais intacte pour n'avoir eu à résoudre, depuis des siècles, que des problèmes de médiocre difficulté. En outre, il avait eu la chance d'avoir un père positif, modeste, dépourvu de toute espèce de vanité bourgeoise et qui n'avait pas débilité par une instruction trop intensive, le cerveau de ses enfants. Tout jeune, Carrière avait lui-même partagé les destinées hasardeuses du siècle, il avait travaillé dur, d'un métier presque manuel, il avait connu l'extrême pauvreté, traîné vingt ans la gêne, il avait vu de près la guerre et avait



Etude de nu

accepté de bonne heure de lourdes responsabilités. Si, dans son ascendance et son éducation rien ne l'annonçait positivement, rien non plus ne s'opposait et tout concourait discrètement à ce qu'il devint un homme, peut-être même "un homme représentatif". Il était né et avait grandi d'accord avec la moyenne du siècle.

L'Ecole des Beaux-Arts eût pu l'éteindre. Mais une flamme obscure et trop puissante l'animait. L'Ecole des Beaux-Arts le sauva. Il ne connût pas les théoriciens de café, les programmes fiévreux des jeunes gens à cheveux longs, l'aveugle intransigeance des groupes ennemis qui usent leur vitalité en querelles et n'ont pas le temps de regarder ce qui se passe en eux et autour d'eux. Il n'aima d'ailleurs jamais l'esprit de négation, qui se voue de lui-même à la stérilité. Il pensait que l'affirmation seule est féconde. " Quand je demande à quelqu'un mon chemin, me disait-il un jour, c'est pour qu'il me dise par où je dois passer, et non par où je ne dois pas passer". Il grandit seul, avec la foule autour de lui, il put recueillir dans le mouvement des rues et le calme des plaines les préparations silencieuses que ses ancêtres et son temps avaient accumulées en lui. Il écouta docilement ce qu'on lui dit à l'Ecole, mais sans en être entamé comme il l'eût été sans doute par des violences de pensée et de langage auxquelles ni son atavisme, ni ses visions, ni ses lectures, ni ses expériences personnelles ne l'avaient préparé. Son intelligence fut une lente, une patiente révélation. Parce qu'il acceptait les autres hommes, il fut lui-même. Il se borna à regarder, à travailler, à vivre, et il se trouva un beau jour qu'il

n'eut qu'à ouvrir la main pour que le fruit d'un siècle y vint tomber.

Il n'est pas douteux, nous l'avons vu, que la mort de l'enfant ait été pour Carrière l'occasion de sa première grande conquête sur lui-même. Héritier du Romantisme par la puissance pathétique du sentiment, il allait presque du jour au lendemain renoncer aux moyens d'expression chers à l'école pittoresque. Le drame exceptionnel survenu dans sa vie eût attiré plus encore vers l'exception un esprit faible, l'eût poussé à donner au monde le spectacle de sa détresse. C'est au contraire à dater de ce jour qu'il aborda le drame quotidien, ayant compris qu'il contient en virtualité tous les drames exceptionnels qui en sont les révélateurs. *L'Enfant malade* est du Salon de 85, le fils du peintre meurt à la fin de cette même année, et la dernière toile nettement anecdotique qu'il ait signée — *le Premier voile* — , est du Salon de 86. Elle était probablement aux trois quarts achevée quand l'enfant disparut. Elle est d'ailleurs fort belle, grave, avec un grand équilibre de masses, une lumière recueillie sur le groupe central. Mais elle fait encore appel à l'amour du conte moral, le seul qui frappe au cœur les foules en leur parlant de douleurs ou de joies attendues, très définies, entrées dans leurs habitudes, devant lesquelles elles savent d'avance qu'elles doivent répandre des pleurs. Après, ce sera bien fini. L'anecdote ne sera plus le but, mais le prétexte, le pathétique du sujet disparaîtra dans le pathétique éternel qu'un grand artiste obtient par l'accord des valeurs et des formes avec les grands sentiments simples dont ils sont la traduction. Carrière ne s'abaissera plus

vers la foule. La foule n'aura qu'à l'écouter, si elle veut monter vers lui.

La deuxième conquête que fit Carrière sur lui-même fut la suppression de l'accessoire. La troisième fut l'abandon progressif des harmonies superficielles.



Etude.

Déjà, à cette époque, ont disparu des portraits d'enfants les petits chiens familiers, les jouets, les collerettes, et, presque complètement aussi les fruits, les fleurs autour des tempes, le rire de l'été associé au rire de l'enfance. Plus il regarde ses enfants, plus il ne voit qu'eux-mêmes, plus il néglige ce qu'on dispose sur eux ou autour d'eux pour qu'ils plaisent aux autres ou pour qu'ils se trouvent beaux quand ils se regardent dans la glace. Dans les portraits d'amis, — surtout dans les portraits de commande, parce qu'ils l'inté-

ressent moins que ceux de ses enfants, parce qu'aussi le portrait de l'étranger exige de sa part une collaboration d'esprit difficile à obtenir — l'accessoire durera plus longtemps, le chien couché aux pieds du maître, le carton rempli d'estampes, le tableau pendu au mur et les beaux habits d'apparat, qu'on met quand on va poser chez un peintre. Il avait l'amour, il eut toujours l'amour des fleurs, des fruits, des belles formes circulaires, des belles matières chaleureuses à la caresse de l'œil et de la main, mais de plus en plus il aima toutes ces choses pour elles-mêmes, de moins en moins il consentit, quand un objet sollicitait son attention, à la disperser sur les objets voisins. Peu à peu, tout ce qui n'était pas la forme essentielle à évoquer s'évanouit à la façon du souvenir. On verra l'influence des grands peintres de la matière, très profonde au début, s'en aller lentement, se noyer comme une forme disparaissant sous l'eau. Les accessoires reculent au second plan, dans les coins noirs de la toile, une nature morte, panier de fruits, touffe de fleurs, un verre qui n'est plus même une tache, qui est un son dans la pénombre, cristallin, transparent... Dans la profondeur du tableau, c'est à peine si l'on verra trembler l'eau d'un miroir... Les vases, les assiettes, les bouquets, les livres, les bronzes qui çà et là remplissaient les vides dont il aimait à rendre la matière à grandes coulées savoureuses s'imprécisent, se perdent dans les fonds, ainsi qu'une fumée reprise par l'atmosphère. Des toiles de 85 aux toiles de 95 on peut suivre, année par année, leur effacement progressif, qui semble aussi nécessaire que la reprise d'une apparence par un élément éternel.

Pour juger du chemin parcouru, qu'on aille de son premier à son dernier portrait de M. Devillez, de 1887 à 1905. L'un est un sculpteur, avec le chien familier, la maquette du monument futur, le modèle qui se rhabille. L'autre est un homme, poussant au premier plan sa vieille mère qui va bientôt le quitter et qui pose sa main sur la sienne pour lui dire sa confiance en lui. Dans le premier, où il y a tout, une dispersion d'ailleurs harmonieuse de formes, de couleurs, de sentiments. Dans le second, où il n'y a rien — deux têtes, deux mains, — une concentration si forte qu'elle assure à ce groupe sévère la durée de l'esprit humain.



Étude.

Un médecin a récemment accusé Carrière d'avoir un œil achromatique, c'est-à-dire impropre à percevoir les couleurs. Pour qui a suivi l'évolution de son génie, ce diagnostic

ne laisse pas que d'être assez comique. Il est d'ailleurs la traduction pseudo-scientifique d'un préjugé très répandu, même parmi les peintres, et grâce auquel Carrière ne fut jamais accepté du grand public et fut toujours discuté par la plupart de ceux qui l'admiraient d'instinct ou allaient à lui pour suivre la mode. Ce préjugé consiste à croire qu'un peintre n'a pas le droit de voir une forme là où le spectateur ne voit qu'une couleur ou une association de couleurs.

C'est ce qu'on pourrait appeler le préjugé de la matière. Il a permis de reprocher aux Grecs la sculpture chryséléphantine et la sculpture polychrôme. On les accusait de colorier leurs formes. On accusa Carrière de ne pas colorier les siennes. Pourquoi ? Parce que les uns usaient d'une matière qu'on avait l'habitude de voir incolore et l'autre d'une matière généralement colorée. C'est dire qu'avec des caractères latins on ne peut écrire que du latin. Pourquoi ne permît-on pas à Carrière ce qu'on permet aux graveurs, aux dessinateurs, aux sculpteurs, la monochromie des gravures, des dessins, des statues ? C'est parce que jusqu'à Carrière on avait vu la peinture à l'huile servir d'instrument aux coloristes. Il fut victime des habitudes du public.

L'erreur est toujours la même. Le public, qui accepte la transposition gravée ou dessinée, et même, chose autrement audacieuse — mais si ancienne ! — la transposition verbale, ignore encore que la peinture est un langage, comme la gravure, le dessin et le verbe lui-même, et qu'elle ne sert pas au peintre à représenter la nature telle qu'elle est, mais à dire sur la nature ce qu'il sent et ce qu'il pense d'elle.

La Caresse

Carrière poursuivit sa route et confia au temps le soin de justifier son œuvre : "l'homme aime par habitude à vivre dans la confusion et passe sa vie à ruser avec la réalité. Dès qu'on lui parle d'une chose essentielle, il prend peur et



Croquis.

s'effarouche. Il se sent menacé dans son erreur qui est devenue sa seconde vie. Il lui faudrait tout recommencer, la force lui fait défaut..." (1).

Carrière méritait d'autant moins qu'on l'accusât d'être atteint d'achromatisme, qu'il fut un moment en passe de devenir un très grand coloriste. Mais, pas plus qu'aucun

(1) Eugène Carrière. — *Loc. cit.*

d'entre les hommes, il n'eut la liberté de commander à son génie. Il faut suivre les pressentiments qui nous guident. Notre volonté n'est pas faite pour les contrarier, mais pour les seconder en écartant de la route qu'ils suivent tous les obstacles qui s'opposent à leur réalisation. Vingt ans plus tard, on eût couvert Carrière d'or, s'il eût consenti à refaire les délicieux portraits d'enfants qu'il signa de 1880 à 1890. L'eût-il voulu qu'il n'en eût pas été capable. Notre création, c'est notre vie. Aujourd'hui elle est différente de ce qu'elle fut hier, de ce qu'elle sera demain. Quand l'intervalle est de vingt ans, nous avons perdu la mémoire des passages qui nous ont conduit d'un échelon d'idée à un autre échelon d'idée. Nous sommes une unité vivante nouvelle qui se suffit à elle-même et qui parfois, bien qu'elle en soit sortie, éprouve comme une révolte vis-à-vis des anciennes unités vivantes qui l'ont précédée dans l'action.

L'évolution du génie de Carrière fut rigoureusement logique. Des toiles de 85 aux toiles de 1905, des harmonies de surface aux harmonies de forme, il y a tous les degrés intermédiaires. La couleur pâlit peu à peu, peu à peu la forme s'accuse. Du fond obscur de ses tableaux on voit monter la forme, on voit la couleur s'évanouir dans cette même obscurité. C'était le reflet fidèle de ce qui se passait dans son âme, que les masses et les volumes emplissaient d'images de plus en plus réalisées pour refouler dans le lointain du souvenir le chœur graduellement effacé des harmonies superficielles.

L'influence extérieure de Velasquez, à vrai dire, n'avait pas duré longtemps. Beaucoup plus tard, Carrière devait

se rencontrer encore avec le grand maître Espagnol, mais sur un tout autre terrain. Après 85 ou 86, il a définitivement renoncé aux virtuosités orchestrales. C'est toujours sur des formes de plus en plus profondément indiquées que les symphonies colorées vont jeter leur voile d'abord opaque, puis translucide, puis léger, aérien, subtil comme une pensée. A peine si la couleur survivra à la disparition des accessoires. Quelque temps encore on la verra nuancer les vêtements, agoniser sur les cheveux, les lèvres, après avoir abandonné les meubles, les cadres dans l'ombre, les cuivres, les natures mortes, les fleurs atténuées. Quand le plan sculptural apparaîtra, elle ne sera plus qu'un rapport entre les rayons et les ombres, elle ne se manifestera plus, selon l'inspiration du jour, que par deux gammes monochromes, ou bien une nuée compacte pétrie de



Etude.

matière perlée et de cendre crépusculaire, ou bien un bloc d'or noir.

Il avait eu, entre 80 et 85, d'exquises mélodies colorées, des visages d'enfants saturés de lumière, auréolés de blonds, de roses et de gris, de rouges, d'ambres. Plus tard, le soir s'amassa sur ces visages éclatants. On eût dit qu'une onde intérieure brunissait d'or leur épiderme, déposait sur leurs lèvres un flot rouge, épaississait d'encre les yeux. Puis, à mesure que s'accentuait la construction profonde des figures, les mélodies s'anéantirent dans l'accompagnement des fonds.

Logis étroits où l'ombre rousse sature d'obscurité les frais visages, les fleurs, les fruits, les plus somptueuses étoffes, il orchestra vos sourdes harmonies, les hymnes presque silencieux qui murmurent dans vos ténèbres. Quand la lumière règne, les couleurs rayonnent autour d'elle, elles envahissent l'espace. Quand elle va mourir, les couleurs concentrent l'espace, les vagues de la nuit entrent en elles, en font des foyers presque noirs où dort toute la chaleur du soleil. Roses éteints, gris troubles, violets, rouges profonds, fleurs sombres. Les harmonies de Velasquez, les champs d'été trempés d'argent semblent s'être enfoncés sous une eau que son épaisseur rend obscure. Des sources de sang montent d'elle, troublent sa transparence, errent sous sa surface en nuages amoncelés. On ne sait pas, quand on se laisse pénétrer par ces harmonies mystérieuses, si celui qui les fit sortir de son cœur les avait recueillies avec ses yeux, autour de lui, ou s'il les avait entendues.



Etude
Pierre lithographique originale

Quand on étudie la vision de Carrière, et que, parti du même point que lui, on marche à sa suite et jusqu'au bout dans la direction qu'il suivit, on s'aperçoit qu'il devint de plus en plus grand coloriste à mesure que sa peinture devenait moins polychrome. Carrière s'attacha à donner l'impression chromatique par la dégradation du ton dans la profondeur du tableau, la qualité et les rapports des noirs et des blancs dont les combinaisons allaient bientôt constituer toutes ses ressources orchestrales. Une teinte n'est rien par elle-même, elle emprunte toute sa valeur à la nature des teintes voisines et à la justesse des vibrations harmoniques qu'elle éveille sur notre rétine. Du noir au blanc, en passant par la gamme infinie des gris, on peut obtenir ces mêmes vibrations. L'accord entre deux *teintes* disparu, reste l'accord entre deux *tons*, le seul capable de modeler une figure dans l'espace, et c'est précisément là le but que poursuivait Carrière. Ce qu'il perdit en séduction, en abandonnant les couleurs, il le gagna en force, et tous les joyaux qui fleurissaient la surface de sa peinture, il les broya ensemble pour la sculpter en profondeur.

Un jour, dans son atelier, nous discutions sur le problème de la forme. Carrière avisa une de ses filles, vêtue d'un corsage voyant, et qui nous tournait le dos : « Voilà, dit-il, ce qui me frappe, quand je regarde là ». Il appuya une main sur la tête inclinée, une autre main sur les épaules. Le corsage, la robe, la masse même des cheveux relevés, je vis tout disparaître, tout rentra dans l'ombre. Il n'y eut plus que deux plans lumineux, sûrs et larges,

et, au-dessus, une puissante rondeur pâle supportant la sphère du crâne.

La couleur n'est qu'un attribut de la forme. Elle amorce nos sens sur elle, elle nous permet de la suivre dans ses détours. Mais, quand nous pénétrons sous son écorce, nous tombons sur des plans arrêtés. Ce qui nous reste, c'est la forme. Elle s'installe dans notre souvenir avec l'indestructible puissance d'une réalité vraiment indépendante de nous-même. La couleur change avec la hauteur du soleil, les jeux de l'ombre, l'épaisseur de l'atmosphère ou de la vapeur d'eau, la disposition de notre œil. La forme reste. Elle est la vraie révélatrice de l'univers où nous vivons, et c'est guidé par son enseignement que nous parvenons à nous-mêmes.

La nature, elle, ne connaît ni la tache, ni la ligne, ni le volume. La tache, la ligne et le volume ne sont que les procédés de transcription par lesquels les peintres, les dessinateurs, les statuaires tentent de nous la révéler. Mais la tache n'est que la première impression colorée que nous procure la surface des volumes et qui nous attire vers eux. La ligne est pour nous un moyen d'arrêter les limites de cette tache, mais elle n'a qu'une valeur conventionnelle puisque l'atmosphère relie les taches les unes aux autres par des passages continus et que la tache, pour constituer le volume, s'enfonce dans la profondeur par dégradations insensibles.

Au fond, ligne, tache et volume sont des mots inventés pour faciliter nos échanges d'idées et n'ont d'existence objective qu'à la condition de rester vis-à-vis les uns des



Femme se peignant.

autres dans un état de solidarité constante et de dépendance réciproque. Ce qui reste, c'est une masse enveloppée d'air de toutes parts et dont la lumière et l'ombre nous révèlent, en saillies, en enfoncements, en vides, la vie qui l'anime et la sculpte par le dedans.

C'est parce que Carrière passait, par delà la notion de la couleur, par delà la notion de la ligne, à la notion essentielle de la masse, qu'il abandonna nécessairement la ligne et la couleur pour s'attacher à exprimer, par la lumière et l'ombre, la vie des formes dans l'espace. Ce qu'on lui reprochait, au fond, ce n'étaient pas les découvertes qu'il faisait, — on ne les apercevait guère — c'est le langage dans lequel il transcrivait ces découvertes. Or, le fond des idées humaines est toujours le même, et, quelle que soit la voie suivie, les grands artistes aboutissent aux mêmes constatations. Ce qui les distingue, en dehors du choix qu'ils font dans le monde infini des formes qu'il s'agit d'exprimer, c'est précisément le langage qu'ils parlent. Il doit être aussi personnel, s'ils veulent pénétrer avec force au cœur de ceux qui les écoutent, que l'accent de leur voix, le regard de leurs yeux, la forme de leur front, puisque ce langage c'est leur vie même et son mode d'action sur la nôtre. Si Carrière a dit de grandes choses, son langage triomphera.



V

Quand on la regarde du dedans, l'évolution de cet esprit, si consciente et si parfaitement logique qu'on pourrait la suivre étape après étape, apparaît d'autant plus digne d'être admirée que rien, hors de la vie intime, ni le succès, ni les honneurs, ne semble avoir agi sur elle. Les conseils des littérateurs, la protection des mécènes, l'avidité des marchands, rien ne la fit dévier d'une ligne. Il sut toute sa vie, avec un tact silencieux, faire la part des contingences, consentir aux concessions de surface que nous

imposent les habitudes et les mesquineries d'une société dont nous faisons malgré tout partie et que nous devons bien accepter provisoirement sous peine d'être condamnés par elle à la solitude, et par conséquent à la mort. Son intelligence et sa foi le préservèrent du succès. Sa force morale le préserva de la fortune. Nourrir, armer les siens, son ambition n'alla pas au delà. La propriété, pensait-il, pousse l'homme à se mettre en état de défense, à se fermer aux autres hommes. Il ne voulut pas être riche.

Ses premiers succès, au reste, ne devaient pas marquer le terme de son éducation de pauvre. Trois ou quatre ans encore il connut les affres du terme, les misérables notes qui traînent, l'encadreur qui réclame et qu'il faut faire patienter. Son *Premier Voile*, que l'État lui acheta 1.200 fr. ne le tira pas d'affaire. C'est la caisse de secours qui lui versa cet argent, par acomptes trimestriels de 150 francs, qu'il allait chercher « avec de pauvres vieilles qui venaient toucher leur aumône » (1). Ce n'est qu'après l'Exposition de 89, à propos de laquelle il fut décoré, qu'il commença à vivre de son art. J'imagine qu'il reçut cette « distinction » avec reconnaissance, comme il avait reçu, deux ans auparavant, une médaille du Salon. Il y avait en Carrière un fond de candeur assez difficile à retrouver, derrière l'impressionnante lucidité avec laquelle il jugeait les hommes et les choses. Mais chaque fois qu'on parlait à son cœur, on le trouvait confiant et désarmé. Jamais pensée basse n'effleura son âme, c'est pour cela sans doute qu'il crut longtemps à l'esprit de justice et à la vertu naturelle de la plupart de

(1) Gabriel Séailles. — *Eugène Carrière.*



Fleurs

ses semblables. A cette époque, une récompense officielle représentait encore pour lui une chose digne d'être honnêtement et sincèrement ambitionnée. Il ouvrit les yeux, plus tard. La nécessité de se défendre lui révéla la vraie nature de ceux qui s'agitent sur le devant de la scène sociale. La fréquentation des milieux dirigeants, que tout entier à son



Croquis.

travail il n'avait encore regardé que d'un œil distrait, le renseigna assez vite sur la valeur intellectuelle de leurs louanges et la valeur morale de leur protection. Mais, quand il sut à quoi s'en tenir, il était un peu tard pour repousser les honneurs qui s'avançaient au devant de lui. Il les reçut en homme libre, sans y attacher plus d'importance négative que d'importance positive. Décoré, médaillé, surdécoré, il resta Eugène Carrière.

D'ailleurs, il crut toute sa vie à la nécessité sociale des symboles. Dégagé petit à petit de toute espèce de croyance révélée, parvenu à cette sorte d'athéisme panthéistique qui est le refuge des poètes, il ne repoussait pas le baptême pour ses enfants, la première communion, le mariage à l'église. Ce n'était pas qu'il crût que les êtres de raison supérieure fussent seuls assez forts pour s'en passer. Il savait bien que les tuteurs faits pour soutenir les faibles deviennent trop souvent des armes pour les asservir. Mais il voyait dans toutes les cérémonies qui donnent aux enfants de la joie et sont pour les hommes une occasion de rapprochement, un instrument précieux de solidarité que nous n'avons pas le droit, quelle que soit son origine, de refuser de parti-pris. « Les hommes, disait-il, sont tous de pauvres bougres qui essaient de se tromper sur eux-mêmes » (1). Ce grand homme se savait lui-même un pauvre bougre, un peu mieux armé que les autres, sans doute, mais ayant besoin d'eux et trop heureux de les avoir, même infirmes et dégradés, pour faire la route avec lui.

Il avait, pour la masse anonyme des hommes, un immense amour instinctif, un immense mépris muet pour la plupart de ceux qu'il rencontrait. Le contraste était trop brutal entre la réalité et son désir. Mais il ne tomba jamais dans la misanthropie qui attend tant de cœurs chaleureux dépouillés de leurs illusions. Comme il arrive aux vrais poètes, la réalité ne faisait qu'exalter un désir toujours inassouvi. La conscience qu'il prenait peu à peu de son génie lui donnait l'orgueil de l'humanité et la foi en ses

(1) Lettre à M. Alfred Carrière.



Portrait d'Edmond de Goncourt

destinées. Il savait bien que la fleur n'a pas le droit de reprocher aux racines qui la nourrissent de n'avoir pas d'éclat. Malgré tout, il se sentait pétri du même limon que les hommes, solidaire de leurs erreurs et reconnaissant envers eux des enthousiasmes et des inquiétudes qu'ils déposaient en lui sans le savoir.

Parmi les admirateurs qui lui avaient valu ses premières grandes œuvres, il y avait bien, cependant, quelques hommes dignes de le comprendre, de devenir ses amis. A ceux de la première heure, d'autres étaient venus se joindre, Gabriel Séailles, Maurice Hamel, Gustave Geffroy, dont la nature passionnée, sous sa mystérieuse enveloppe de mélancolie et de pudeur, était si proche de la sienne, qu'il allait devenir son plus cher compagnon de route. Geffroy le conduisit chez Goncourt, où Carrière put rencontrer l'élite littéraire du temps, confronter avec celle de quelques écrivains célèbres sa vision des choses, et accroître très certainement la confiance qu'il prenait en lui. Je me l'imagine très intimidé à sa première entrée dans le concile, assez triste, mais très rassuré sur lui-même dès sa première sortie. Ses quarante ans de pauvreté, son effort silencieux, sa belle vie naturelle, tout ce qui lui avait fait une foi, subit à coup sûr un rude assaut le jour où il se trouva transporté sans préparation dans ce cercle médisant de littérateurs désabusés. Les enthousiasmes de paravent du « vieux gentilhomme de lettres » — qui, un jour, le compara à Gavarni ! — durent paraître assez pénibles, fort minces et quelque peu truqués à cette profonde nature qui puisait dans l'amour direct de la vie universelle, les forces

toujours renouvelées, toujours jaillissantes de son cœur. Le « style artiste » n'avait rien qui pût séduire un homme qui s'exprima toujours avec le lyrisme intérieur que ses joies et ses douleurs d'homme avaient fait monter de lui-même. Sans doute il consentit — le *Journal de Goncourt* en fait foi — à distraire la galerie par quelques-uns de ces mots terribles qui illuminaient une figure ou une idée d'un éclair aveuglant. Mais dès qu'il se retrouvait devant sa toile, le pinceau à la main, je crois qu'il respirait plus à son aise et reprenait sa tâche où il l'avait laissée avec ce même esprit de logique ardente qui caractérise les vrais peintres et les vrais sculpteurs et que ne connaissent pas souvent les écrivains, si prompts à s'égarer dans les subtilités et les artifices du verbe.

Dans tous les cas, aucune cassure n'apparaît, aucune tentative d'ordre littéraire, dans sa peinture de cette époque là. Il est juste de dire que Goncourt, si maniéré que fût son jugement, avait du moins un œil de peintre, qu'il aimait les harmonies rares et les belles matières. Tout au plus eût-il pu retenir l'artiste en des recherches de couleur et de triturations de pâte. Mais ce n'est pas auprès de lui, l'un des champions les plus têtus de l'objectivisme absolu en art et en littérature, que Carrière risquait de perdre son chemin. C'est peut-être même en ce milieu qu'il apprit à connaître l'art contemporain véritable, en dehors duquel il avait presque constamment vécu, n'étant guère allé, quand il voulait voir de la peinture, que de l'Ecole des Beaux-Arts au Louvre, du Louvre au Luxembourg et du Luxembourg au Salon. C'est probablement là qu'il prit

contact avec l'Impressionnisme, avec l'art des peintres dits naturalistes, là qu'il entendit, pour la première fois, prononcer le nom de Rodin.



Etude.

Il était trop loin des Impressionnistes pour risquer de subir leur influence positive. Mais je pense qu'ils contri-

buèrent puissamment à le débarrasser des derniers préjugés d'Ecole. Je l'ai connu, à leur endroit, dans une situation d'esprit fréquente chez les hommes libres. Dès qu'on exaltait l'Impressionnisme en sa présence, il n'avait guère, lui qu'attirait surtout la forme et la loi, que des critiques à adresser à sa préoccupation exclusive de la lumière et de l'accident. Dès qu'on le dénigrait, il défendait avec chaleur son action libératrice. « Quand j'entends nier Dieu, a dit Renan, je suis tenté d'y croire. Mais quand je l'entends affirmer, je suis pris d'un doute invincible ».

Carrière avait trop aimé les belles pâtes, la saveur des harmonies simples et des contrastes largement indiqués, il aimait toujours trop les Espagnols, les Hollandais, les Flamands, pour ne pas accepter Manet comme un maître, quand on le fit entrer dans l'intimité de son œuvre. Mais comme il se dégageait, à ce moment même, de la peinture pour la peinture, Manet ne put agir sur sa vivante volonté qu'en lui montrant que la vie matérielle du monde n'avait plus besoin d'un interprète à son époque. Whistler dut affiner son amour des symphonies atténuées. Il pénétra avec recueillement dans les intérieurs de Fantin, sur la tombe duquel, vingt ans plus tard, il devait prononcer de si fortes paroles. Je crois qu'il ignora longtemps Cézanne, — dont je l'ai entendu, pourtant, louer les natures mortes et les paysages — et que l'écart était trop grand entre eux, quand la gloire vint au peintre de Provence, pour qu'il pût admirer sans réserve le génie somptueux et rude de ce grand primitif.

Il est possible que Renoir ait été, de tous les vrais peintres du temps, celui qu'aima le moins Carrière. A première



Rieuse

vue, il y avait presque antagonisme entre eux. Carrière, de plus en plus, éteignait sa palette. Celle de Renoir devenait tous les jours plus riche, chargée de fruits, de sang, de matière céleste. Pourtant, ce sont peut-être les deux maîtres de la même époque qu'on pourrait rapprocher le plus logiquement. Qu'on regarde deux photographies de portraits d'enfants ou de nus, l'une de Renoir, l'autre de Carrière, l'une moins claire, l'autre moins sombre que la toile originale. Même compréhension des figures, larges, vibrantes, pulpeuses, des regards étonnés, même sens de la vie animale, même amour de la forme sinueuse et pleine, même modelé sensuel, bien que d'un sensualisme plus à fleur d'épiderme et plus instinctif chez Renoir, plus expressif et plus cérébral chez Carrière.

Quant à Rodin, plus âgé de près de dix ans, mais qui attendit le succès plus longtemps que Carrière encore, on connaît les liens d'admiration et d'amitié qui se nouèrent entre eux. Pas de manifestations artistiques où ils n'eussent la volonté d'être réunis, quand on faisait appel à l'un d'entre eux, et où leurs noms ne fussent acclamés dans la même espérance. Ils avaient des conversations admirables, dont quelques-unes ont été rapportées et où leur ardeur mêlée faisait jaillir, du choc de deux esprits qui s'abreuvaient aux mêmes sources, les intuitions révélatrices d'essentielles réalités. Le public allait bientôt s'habituer à les englober tous les deux dans la même réprobation, les artistes à les associer dans le même enthousiasme. A leurs yeux, ils représentèrent la même tendance, la recherche de la forme expressive, hors de tout sacrifice au pittoresque de

l'anecdote ou à la séduction de la couleur. Tous deux, pourtant, étaient le crépuscule du grand sentiment romantique, de par leur amour pareil des saillies significatives et leur lyrisme victorieux de la souffrance et de la joie. Tous deux fermaient un monde, en ouvraient un autre. Ils furent les deux génies plastiques les plus révélateurs du temps.

On a peut-être exagéré l'influence que l'art de Rodin exerça sur l'art de Carrière. On n'a certainement pas assez vu celle que l'art de Carrière exerça sur l'art de Rodin. Il y eut pénétration réciproque, inconsciente sans doute, et réponses très voisines aux interrogations d'un même temps, d'un même milieu, d'une même atmosphère morale. Il y avait chez Rodin plus d'instinct de la vie directe, chez Carrière plus d'unité d'esprit. Rodin contribua probablement à révéler à Carrière la valeur du plan expressif. Carrière, avant Rodin peut-être, pénétra le sens des ensembles et sut suivre la route abstraite par laquelle une forme continue les formes voisines. Chez tous deux, dans un même temps d'analyse dissociante et d'anarchie morale nécessaire, il y eut un même amour de la force invincible qui soude l'homme à la femme et la femme à l'enfant pour recréer l'unité de la vie.

Il est rare qu'un grand artiste aime vraiment, de tout son être, une autre œuvre que la sienne dans l'art contemporain. Il faut qu'elle soit si personnelle qu'elle constitue quelque chose d'irrésistible et de fatal. Carrière possédait une culture artistique trop affinée pour ne pas apercevoir les qualités des autres, mais aussi une trop forte nature pour ne pas leur préférer les siennes. Deux hommes seule-

L'Etude

ment, je le crois bien, lui donnèrent à son époque la sensation d'exprimer quelques vérités essentielles, Rodin et Puvis de Chavannes; ce dernier, lui aussi, d'une âme trop haute pour qu'il ne reconnût pas en lui une puissance inaccessible et nécessaire auprès de qui sa propre puissance pût croître et s'affirmer, comme un élément naturel à côté d'un autre. En dehors de ses propres œuvres, il n'avait dans sa maison qu'un bronze et un marbre de Rodin et quelques dessins de Puvis.



Étude.

Il avait aussi un Watteau, un admirable petit Watteau de la série des toiles militaires, gris, rose et bleu, acheté et payé sou à sou à un ancien camarade qui « n'aimait pas la vieille peinture ». Il racontait même que le jour où il alla, assez mal vêtu et très intimidé, à la Bibliothèque nationale, pour tâcher d'authentiquer sa trouvaille d'après les estampes du temps, le fonctionnaire qui veillait sur elles le toisa et lui dit, avec une certaine pitié : « Cela ne vous intéresserait pas ».

« Cela » l'intéressait. Il éprouva toujours pour Watteau, pour sa passion mélancolique, pour cette humanité qui tressaille et brûle sous le masque, une fraternité profonde.

Il venait, comme lui, des Flandres françaises, il avait eu comme lui de durs commencements, comme lui il aimait trop les hommes pour aimer le monde, il avait, comme lui, l'âme trop somptueuse pour ne pas dédaigner le luxe. Presque tous les très grands artistes ont au moins ceci de commun. Les images qui les habitent sont trop belles pour qu'ils éprouvent le besoin de s'entourer d'autres images. On connaît la fin de vie de Rembrandt, oubliant la fortune enfuie pour regarder au fond de lui-même, seul dans une pauvre chambre, des formes s'illuminer. Claude Lorrain, qui s'en fut à pied à Rome, avait dans l'âme un trop éblouissant soleil pour voir si les parquets, les glaces et les lustres brillaient autour de lui. Beethoven et Michel-Ange vivaient comme des pauvres, et c'est dans un cachot que Cervantès écrivit *Don Quichotte*.

Carrière, par goût et par principe resta, quand vint le succès, dans la logique de sa vie. Son œuvre, aussi, resta logique. Elle continua de l'exprimer. Quand il eut de quoi vivre, il ne mentit pas plus que quand il était misérable. Sa maison s'agrandit à mesure que s'agrandissait sa famille, mais elle garda son aspect primitif, très simple, et même assez bohême, rien que les meubles essentiels un peu à la débandade, et les grandes études couvrant les murs, mystérieuses dans la sombre lumière. Ce n'était pas seulement lui, c'étaient ses enfants dont le nombre s'accroissait, qu'il avait la volonté de préserver du luxe. En 90, il avait déjà cinq enfants vivants qui devaient, à mesure qu'ils grandiraient, se mêler de plus en plus à sa vie, participer de plus en plus à son œuvre et recueillir l'enseignement de sa



Lithographie.

pensée, de son action. Plus augmentait son amour pour eux, plus s'affermissait leur confiance en lui. Il leur retournait cette confiance. « J'ai eu une grande joie, l'ai-je entendu dire, le jour où je me suis aperçu que mon père n'était pas mort. Mon père est tout en moi. C'est moi ». Il se sentait non seulement accru, mais immortel en ses enfants. Il savait que la loi du monde exige, pour qu'il se maintienne, que le générateur passe à ceux qui sortent de lui un rajeunissement et un élan plus fort de sa puissance d'action. Il savait que cette loi souffre à tout instant des exceptions, mais il avait en l'esprit humain une foi trop robuste pour ne pas marcher vers son magnifique horizon la tête haute et sans se soucier des pierres et des ronces qui déchiraient ses pieds. Qu'importe, au fond, que l'avenir réponde ou ne réponde pas à notre espérance? L'essentiel est de croire en lui, et, par l'effet seul de cette croyance, de le créer.

« Les enfants sont presque toujours beaux et les hommes presque toujours déchus. Pourquoi ? Je pense qu'on n'a pas permis aux enfants de regarder en eux ». S'il travaillait avec eux, s'il pensait tout haut quand ils étaient là, s'il les emmenait dans ses courses et ses voyages, il ne tenta jamais d'agir sur eux autrement que pour les aider à découvrir le chemin de leur vraie nature. La plupart d'entre eux devaient s'initier, à côté de lui, au langage muet des formes, prendre dans leurs petits doigts malhabiles le pinceau, le fusain, la terre à modeler, avant l'âge même où les autres enfants ouvrent un alphabet et tachent leurs mains d'encre. Plus tard, il devait les envoyer à l'école, y laisser ceux qui vou-

laient y rester, reprendre ceux qui préféraient travailler près de lui. Il exigea même qu'ils se fissent inscrire aux Beaux-Arts pour leur prouver qu'il ne leur avait pas menti en leur dénonçant la stérilité de l'enseignement officiel. Ils n'y restèrent pas trois jours.

Quand il eut l'occasion d'enseigner son art, — à partir de 90 il devait avoir un nombre assez considérable et toujours croissant d'élèves, — j'imagine qu'il surprit fort ceux qui sortaient des ateliers d'État ou des Académies officieuses. On ne les avait pas habitués à cette humilité devant la nature. On ne leur avait jamais demandé d'attendre avec respect qu'elle consentit à parler. On ne leur avait jamais dit que quand une femme se mettait nue, il était choquant de ricaner, ou même de causer bruyamment et d'affecter l'indifférence, qu'on devait lever les yeux sur elle avec une tendresse anxieuse, dans l'attente des révélations que son corps pouvait vous faire. On leur avait appris à placer « le modèle », à l'éclairer, à le dessiner d'après des règles invariables. Il leur disait son horreur du mot et de l'état d'esprit qu'il dénotait. Il leur montrait que « le modèle » était une femme ou un homme. Il leur disait qu'il fallait saisir la seconde où la forme éclairée éveillait en eux un émoi et le désir vivant de le traduire. Il leur démontrait qu'on ne dessine pas « bien » ou « mal », mais « autrement », que le dessin n'est qu'une façon d'exprimer la qualité de nos rapports avec l'objet qui nous intéresse, et qu'il s'agissait de comprendre avant de parler. « Ingres sait tout, me disait-il dans une de ces conversations écrites qu'il eut dans les quelques mois qui précédèrent sa mort,

Ingres sait tout, Raphaël sent tout ». Toute son esthétique est là-dedans.

Que la route est longue, entre ce Carrière-là et le concurrent au prix de Rome et aux récompenses de Salon! N'a-t-il pas pris le soin de nous le dire lui-même, dans les très belles pages qu'il écrivit sur le prix de Rome (1)? Jamais homme, peut-être, ne donna l'exemple d'un élargissement d'esprit plus lentement, plus régulièrement progressif, plus appuyé sur le fond même de tous les actes de sa vie. Lorsque, deux ans avant sa mort, il posait sa candidature de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts (en remplacement de M. Gérôme!), il connaissait bien le sort qui l'attendait. C'était un acte de protestation morale qui ne fut certainement pas compris. Le groupe de professeurs et de fonctionnaires qui examina les candidatures, dut s'amuser beaucoup de sa prétention (il eut une voix). A ce moment-là, il était président du *Salon d'Automne*, et les jeunes peintres le suivaient, parce qu'au lieu de leur parler peinture, il leur parlait action et foi.

En 1890 déjà, il avait été des premiers, avec Puvis de Chavannes et Rodin, à se détacher du vieux groupement d'intérêts qui prétendait représenter officiellement depuis un siècle l'art français — alors que l'art français, depuis un siècle, avait agi entièrement hors de lui — pour fonder la *Société Nationale des Beaux-Arts*. Il ne la quitta jamais tout à fait, mais continua de vivre tandis qu'elle s'ossifiait dans les formules issues des tendances qui l'avaient rendue nécessaire. C'est le besoin même d'entretenir en lui cette

(1) Eugène Carrière. — *Écrits et lettres choisies.*



Lithographie.

vie par un effort toujours renouvelé — il disait qu'il est « plus difficile de conserver que d'acquérir » — qui le poussa plus tard à étudier sans parti-pris les manifestations des *Indépendants*, dont les principaux exposants évoluaient pourtant en dehors de son influence, et à consacrer les réalisations qu'ils avaient apportées en prêtant au *Salon d'Automne* l'appui de son nom.

En cette année 90, il sortait tout à fait de l'ombre et dépassait le cercle des amateurs et des critiques pour entrer dans le bruit des acclamations et des controverses. A l'inauguration de la *Société Nationale*, il exposait une toile aujourd'hui illustre, *le Sommeil*, et, l'année qui suivit, les trois portraits célèbres d'*Alphonse Daudet*, de *Paul Verlaine*, de *Gustave Geffroy*. En 1892, c'était la *Maternité* du Luxembourg; en 93, les portraits de *Gabriel Séailles*, de *Mme Ménard-Dorian*, de *Charles Morice;* en 94, une préparation pour le *Théâtre de Belleville*, qui fut exposé l'année suivante; en 96, le portrait lithographique d'*Edmond de Goncourt;* en 97, le *Christ en croix*. C'est la période la plus heureuse et la plus féconde de sa carrière, celle où il s'empare résolument du moyen d'expression qui fixera dans l'histoire des hommes sa personnalité définitive, celle où il prend l'élan qui le conduira aux plus hautes réalisations de la fin de sa vie trop tôt terminée et qui, jusqu'à la dernière minute, fut une ascension sûre dans la lumière de l'esprit.

Deux fois, au cours de cette période de conquête, Carrière jugea nécessaire d'exposer un ensemble d'œuvres suffisant pour qu'on pût suivre le cours de son évolution. La première fois, ce fut en 1891, chez Valadon, où Geffroy





Etudes de pieds.

le présenta au public dans une préface émouvante. La seconde fois, en 96, au Salon de l'Art nouveau, où il tint à dire lui-même d'où il venait et où il allait. Cette page est devenue célèbre :

« Dans le court espace qui sépare la naissance de la mort, l'homme peut à peine faire son choix sur la route à parcourir, et à peine a-t-il pris conscience de lui-même que la menace finale apparaît.

« Dans ce temps si limité, nous avons nos joies, nos douleurs; que du moins elles nous appartiennent; que nos manifestations en soient les témoignages et ne ressemblent qu'à nous-mêmes.

« C'est dans ce désir que je présente mes œuvres à ceux dont la pensée est proche de la mienne. Je leur dois compte de mes efforts et je les leur soumets.

« Je vois les autres hommes en moi et je me retrouve en eux; ce qui me passionne leur est cher.

« L'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose.

« Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, un geste étant une volonté visible ! je les ai toujours sentis unis.

« L'émouvante surprise de la nature aux yeux qui s'ouvrent sous l'empire d'une pensée enfin voyante, l'instant et le passé confondus dans nos souvenirs et notre présence... tout cela est ma joie et mon inquiétude.

« Sa mystérieuse logique s'impose à mon esprit, une sensation résume tant de forces concentrées !

« Les formes qui ne sont pas par elles-mêmes, mais par

" Le Christ "

Eau-forte de Lequeux, d'après Eugène Carrière



leurs multiples rapports, tout, dans un lointain recul, nous rejoint par de subtils passages ; tout est une confidence qui répond à mes aveux, et mon travail est de foi et d'admiration.

« Que les œuvres ici présentées un peu témoignent de ce que j'aime tant » (1).

D'où vient la beauté mystérieuse de cette page ? Cela est obscur, d'une langue confuse, parfois même incorrecte, sans liens apparents d'une idée à l'autre. Mais une clarté sourde l'illumine par le dedans, ses liens sont souterrains comme des racines. Elle se concentre en profondeur pour laisser entrevoir sous le flottement et l'ondulation de la surface, comme un bloc plein d'où rayonne en sensualité, en amour, en intelligence, une âme toute puissante et une. Quand ils lurent ces lignes, ceux qui ne connaissaient encore que le grand peintre purent pressentir le grand homme.

L'unité d'une vie en fait la force. Quand l'homme qui sent, l'homme qui pense, l'homme qui agit ne font qu'un, il exerce sur les autres un invincible pouvoir. Carrière peintre, ce fut Carrière époux, père, homme social. L'artiste qui s'enferme dans une tour d'ivoire disperse sa vie, puisqu'il cesse d'être, dans sa tour, ce qu'il est hors de sa tour. La dispersion apparente de l'artiste qui, dans son art comme hors de son art vit en homme, aime les hommes, parle aux enfants, fait action morale et sociale dans l'association humaine, dévoile au contraire une concentration d'esprit dont tous ses gestes extérieurs sont l'image

(1) Eugène Carrière. — *Écrits et lettres choisies.*

vivante. Quand, en 1897, éclata l'affaire Dreyfus, on reprocha aux « intellectuels » de se mêler de ce qui ne les regardait pas, comme si la spécialisation professionnelle rétrécissait à sa mesure nos facultés de jugement, comme s'il était interdit à l'homme d'écouter l'homme et de lui répondre quand il n'est pas vêtu ou ne parle pas de la même façon que lui. Carrière fut de ceux qui entrèrent dans la lutte sans une hésitation, simplement pour se conformer à la logique de sa nature. Il savait que chacune de nos minutes prépare la minute suivante et que la conscience de cet enchaînement est tout l'héroïsme humain. Il eût menti à toute sa vie antérieure s'il n'avait entendu ni le cri de la souffrance, ni la voix de la raison. Et s'il n'avait pas respecté le sens même de son être, toute son œuvre future était frappée de mort.

Il eut d'ailleurs le réconfort de retrouver à ses côtés presque tous ses amis. Cela dut accroître sa force de combat et de création, de voir qu'il ne s'était pas plus trompé sur eux qu'ils ne s'étaient trompés sur lui. Comme à la plupart de ceux qui s'y mêlèrent activement, sans arrière-pensée politique, « l'Affaire » lui fit du bien. Elle l'obligea à descendre en des régions de lui-même qu'il n'avait jamais explorées, à définir des sympathies et des antipathies d'instinct qu'il n'avait jamais analysées, à mettre à leur plan les choses de conscience, à rattacher au même centre toutes les directions de l'âme humaine. Il y gagna un élargissement immense de son esprit critique, qui, loin de nuire à son esprit créateur, le débarrassa d'une foule de tares d'éducation et d'idées préconçues qui lui paralysaient les ailes.



Après le Bain.

Quand la tourmente s'apaisa, il s'était libéré de bien des préjugés moraux, il n'avait pas acquis un seul préjugé politique. Il resta maître de lui-même, hors de tout groupe, de tout parti, libre d'agir à l'heure de son choix. Il garda cette pudeur supérieure qui fuit les triomphes bruyants et répugne aux popularités vulgaires. On essaya souvent de l'entraîner dans toutes les manifestations déchaînées par la crise d'humanitarisme un peu agaçante qui suivit la lutte. Il ne se livra que quand il le voulut bien, et chaque fois qu'il se livra, il tint à définir par la plume ou la parole le sens qu'il entendait donner à son action.

C'est en pleine « Affaire » que Carrière avait fui définitivement les déserts de la rive gauche pour venir habiter aux environs de la place Clichy. Tous les actes de sa vie commençaient à devenir si étroitement solidaires les uns des autres qu'il est impossible de ne pas voir dans ce changement d'habitudes une sorte d'acte de foi. Il est remarquable que la plupart des conteurs d'anecdotes s'enferment dans la solitude et que les généralisateurs aillent vers le tumulte. C'est que les uns ne perçoivent dans l'univers que quelques rapports superficiels, toujours les mêmes, entre lesquels ils ne savent d'ailleurs pas choisir et qu'ils n'ont pas besoin de rafraîchir et de renouveler. Les autres s'enfoncent tous les jours plus avant dans les forêts inconnues, l'univers leur apparaît tous les jours plus complexe, les rapports se multiplient et s'enchevêtrent, tandis que la force de l'intuition fixe invinciblement leur choix. On dirait que les uns fuient la nature, fuient la foule pour ne pas noyer dans un nouvel afflux de formes et de faits les

mille petites images isolées sous lesquelles ils se les représentent. On dirait que les autres cherchent la foule et la nature pour justifier tous les jours davantage, au contact



Dessin.

de formes et de faits nouveaux, la grande image synthétique qu'ils s'en font.

Carrière, à cinquante ans, se déployait en tous sens, comme un arbre. Ses pieds tenaient ferme à la terre, tous les souffles, toutes les rumeurs de la vie l'environnaient. Père

de six enfants, il les voyait grandir autour de lui, échanger leur vie avec la sienne, puiser dans son cerveau les vérités qu'ils faisaient entrer en son cœur. Il les menait au travers du monde, se plongeait avec eux dans le flot des rues, dans la paix des paysages, cherchait toute la volupté de vivre dans le contact toujours plus passionnément désiré des grandes forces élémentaires dont notre esprit est le reflet. Au seuil de ses réalisations les plus élevées, comme s'il avait pressenti que sa vie ne durerait plus guère, il était pris d'une ivresse puissante qu'il communiquait dans l'ardeur de son regard et l'entraînante beauté de ses actes, à tous ceux qui l'approchaient. Il travaillait avec fièvre — « comme on fait la noce » a-t-il dit, — puis, brusquement jetait le pinceau, gagnait la rue, prenait un bain de vie ou s'en allait confronter l'image qu'il se faisait des formes humaines avec les formes de la terre. Il passait des semaines au bord de la Marne, en Bretagne, à Bruxelles, à Mons, dans les Pyrénées. C'est surtout à cette époque, comme s'il se fût aperçu qu'il entrevoyait quelques vérités éternelles, qu'il sentait la nécessité de demander aux héros de son art, dans les pays qui les avaient formés, le réconfort de leur approbation. Il allait voir Rubens en Flandre, Rembrandt en Hollande, Durer en Allemagne, Holbein en Suisse, Giotto, Masaccio, Michel-Ange, Raphaël en Italie, Velasquez en Espagne, pour reprendre, la minute après son retour, sa toile où il l'avait laissée, dans un enthousiasme multiplié et prêt à répandre sur elle toutes les fleurs poussées sur les grands souvenirs. A son action de père, à son action d'artiste, son action d'homme se mêlait. Au Louvre, au Muséum, sa parole



Le Baiser du soir

confuse et sûre traduisait le langage des formes à des auditeurs passionnés. Il rêvait d'une sorte d'Institut libre où l'on eût appris aux jeunes artistes, non plus à s'exprimer



Etude de mains.

sur un univers qu'ils n'avaient pas encore regardé, mais à connaître la matière même de cet univers, ses éléments premiers, sa structure, son histoire à travers les temps. Il

écrivait les idées générales que l'amour du monde des formes avait fait lever dans son esprit. Il parlait contre la guerre, contre la dispersion et pour la réunion des êtres. Il ramenait aux sources de la vie ceux qui s'en écartaient. Son action morale prenait une force d'entraînement qui soulevait autour de lui l'enthousiasme reconnaissant des hommes. Il devenait un de ces rois de passion et d'intelligence qui versent l'idéal vivant à ceux qui ne croient plus aux dieux.





VI

C'est par le brouillard qui voile la surface de ses tableaux que la plupart des admirateurs et tous les détracteurs de Carrière ont défini sa personnalité. Les premiers n'ont pas toujours vu, les seconds n'ont jamais compris que cette brume d'or qui flotte n'était là que pour faire valoir les formes qui transparaissaient au travers d'elle, comme les sommets et les flancs des montagnes entre les déchirures des nuages. Nous ne percevons guère dans le monde que l'accident et le détail. C'est comme une photographie que

nous regardons une toile, et c'est précisément alors qu'on ne nous montre que des choses essentielles que nous refusons de les voir. On vit le voile de Carrière, on ne vit pas les plans qu'il contribuait à révéler.

Libéré tout à fait de l'anecdote, dégagé de la couleur pour la couleur, sans autre intermédiaire entre la forme vivante et l'image qu'il s'en faisait que sa seule émotion humaine, Carrière allait être conduit à ne plus voir devant lui qu'une masse dont l'ombre et la lumière accusaient les saillies et les creux. Né peintre, il arrivait à comprendre en sculpteur.

Alors que la couleur fuyait sa maison, fuyait son âme, la lumière, toute la lumière, du soleil à l'obscurité, y pénétrait pour devenir sa plus fidèle amie. Elle s'insinuait entre les formes qu'il adorait, elle les accompagnait, les sculptait, elle les animait ou les dissimulait, comme si elle était la propre pensée du poète. Rembrandt enfonçait un rayon jusqu'au cœur des ténèbres. Carrière prenait les ténèbres et les faisait tomber sur des blocs lumineux pour en cacher tout ce qui pouvait nuire à leur force expressive et laisser voir tout ce qui l'accroissait. Il s'apercevait que la vie d'un objet nous est révélée par les plans qui le déterminent dans l'espace, et qu'à la condition d'indiquer fortement ces plans, on pouvait rejeter tout le reste dans l'ombre. Désormais, la tache claire arrêterait les yeux sur les saillies significatives, un voile flottant et translucide emplirait les fonds, noierait les détails inutiles, tous les tons intermédiaires du blanc au noir uniraient par dégradations insensibles les volumes superficiels aux volumes



La Madone

profonds, et les cimes de l'expression apparaîtraient seules, éclatantes, obsédantes, éternelles pour celui qui les saurait voir.

Dans ses dix dernières années, Carrière commence à dominer sa forme d'expression. Réaliste passionné, ayant toujours repoussé « la littérature », décidé à ne jamais perdre le contact du monde objectif envers qui il ne cessa pas de proclamer sa reconnaissance, ce n'est que progressivement et par étapes invisibles, qu'il parvint à dégager de la forme quelques lois essentielles dont il devait désormais se servir pour exprimer ce qui était en lui. L'univers extérieur, l'univers intérieur fusionnèrent.

C'est dans l'objet qu'il trouva ses idées générales ; jamais il ne les lui imposa, et si son langage, à la fin de sa vie, était devenu subjectif et profondément symbolique, c'est que l'étude fervente et jamais abandonnée des formes lui apprenait que le poète est celui qui sait réaliser, dans son expression, l'indissoluble accord de la nature et de l'esprit. « L'amour des formes extérieures de la nature, a-t-il écrit dans une de ces phrases fermées, circulaires pourrait-on dire, qui caractérisent son style, l'amour des formes extérieures de la nature est le moyen de compréhension que la nature m'impose ».

L'admirable, c'est qu'il forgea ce langage symbolique avec les formes les plus proches de lui, avec les attitudes et les événements les plus ordinaires et ceux qui d'habitude prêtent précisément le plus à l'anecdote. Jamais le geste humain n'avait été épié pour lui-même avec cette sollicitude, ni décrit avec cette ferveur. Jamais lois plus univer-

selles n'avaient été trouvées dans épisodes plus communs. Jamais un coup d'aile pareil n'avait emporté dans les hauteurs de leur esprit l'action quotidienne des hommes.

Jusque à lui presque tous les poètes, dans presque toutes leurs créations, avaient appelé à leur aide une aventure historique ou sensationnelle pour faire entrer les sentiments les plus humains dans le cœur de ceux qui les écoutaient. Jamais encore aucun n'avait osé prendre exclusivement pour prétexte de son lyrisme la banale histoire de tous les jours. Rembrandt lui-même, qui fait si bien frémir la vie profonde, Rembrandt a presque toujours besoin d'un grand événement, d'une anecdote pittoresque pour manifester sa passion. Carrière trouve que le plus humble des actes de la vie est un immense événement. Il est par là le vrai peintre d'histoire puisqu'il raconte aux hommes ce qu'ils n'aperçoivent jamais, la trame même et l'essentiel de leur aventure éternelle.

Dans l'âme du poète, tous les sentiments naturels s'organisent en passions, dont le rôle, s'il veut bâtir œuvre qui dure, est d'appeler tout ce qu'il a de volonté à les utiliser pour l'accroissement et le soutien de sa puissance créatrice. La passion de Carrière, ce fut la famille et l'enfant.

Phénomène assez peu fréquent chez l'artiste qu'attire en général l'amour tyrannique et désintéressé de la vie universelle et qui ne voit ses propres enfants qu'à travers elle. Carrière, lui, la vit à travers ses enfants. Sa pauvreté, ses luttes, ses souffrances, toutes ses heures employées à travailler pour eux, à les soigner, à partager avec leur mère le fardeau, tout cela fit que peu à peu, au lieu de le



Femme nue

disperser dans la nature extérieure, il concentra sur sa famille tout son instinct généralisateur. De là toute son œuvre, qui fut sa vie.

Tout s'y trouve. On la dirait logiquement ordonnée, déployée comme un monde, de la femme jeune et nue qui maintient l'espèce et la concentre, à la figure du savant, du poète qui orientent et élargissent son action, au paysage terrestre où cette action s'accomplit. La mère qui nourrit l'enfant, l'enfant lui-même, ses premiers pas, sa croissance, sa marche vers l'intelligence attachent, par tous les chaînons intermédiaires, les flancs de l'amoureuse au front du créateur.

C'est peut-être quand il s'agit de « peindre un nu » qu'on sent le plus peser sur l'artiste contemporain la tyrannie du modèle. Nous ne savons plus voir l'héroïsme de la forme sans voiles. Venise morte, on dirait que toute la noblesse des peintres s'est employée à révéler la figure humaine ou le paysage. Quand ils regardaient une femme, ils n'en avaient qu'une vision directe, sans amour, brutale, souvent basse, ou d'un idéalisme de commande, mou et sucré. Quelques grands isolés à part, Poussin, Watteau, Prud'hon, il a fallu l'humanité ardente du XIXe siècle, sa générosité, sa fiévreuse recherche, pour qu'il aperçut, vers sa fin, alors qu'un peu las et douloureux il regardait la route parcourue, la grande forme toujours intacte qui assure la continuité de notre labeur, la source pure, la femme. Puvis de Chavannes en peupla ses bois d'oliviers, de lauriers et de chênes, Carpeaux se laissa pénétrer de sa tiédeur, Renoir la fit onduler avec les roseaux et les fleuves,

fleurir avec les fleurs, Rodin la révéla meurtrie, toute puissante, rivée à sa fonction d'amante jusqu'à la torture, jusqu'à la mort, Carrière, même quand il la vit toute jeune, avec un ventre non encore déchiré, Carrière l'adora pour sa fonction de mère.

Lui seul de nos jours peut-être, retrouva la vision antique. Entre ses grands nus du début, robustes, respectueux déjà, certes, mais un peu extérieurs, où se sent la double influence de Rembrandt et de Rubens, et ses petites

toiles de la fin, où, après avoir communié quelques années avec Raphaël et Prud'hon, il rejoignait, par l'amour, les peintres des hippogées d'Egypte et les sculpteurs du Temple de la Victoire Aptère et des sanctuaires indous, il y a la distance d'une croyance irraisonnée à une religion consciente. Quand il approchait de la femme, on eût dit qu'il faisait silence. Il l'entourait d'une brume de perle et d'ambre d'où le beau corps paraissait naître lentement. Il était plein d'amour pour elle, lorsque, le soir, il la voyait ôter comme une armure, avec un geste soulagé, le corset qui porte le berceau et la nourriture des hommes. Son œil accompagnait la lumière amoureuse qui, lorsqu'elle peignait ses cheveux, partait de la nuque inclinée pour suivre l'épaule et couler le long du beau bras jusqu'à la



Étude.

main. Quand elle quittait sa chemise, l'univers se taisait, le geste qui lui faisait lever les bras était solennel comme un hymne... Quand elle était tout à fait nue il contemplait avec ferveur l'ascension glorieuse du torse, de l'angle mystérieux que fait le ventre avec les cuisses rapprochées aux beaux seins mûrissants où dort la vie.

Quand la femme reposait, il demandait à la douceur de la lumière de se répandre sur son sommeil, de sculpter le creux mouvant de ses reins ou le pli de sa hanche, d'autres fois la tête écroulée, la figure lasse, la poitrine toujours offerte. Contre elle, dans la chaleur de son grand corps, sur la saignée du bras vivant qui pendait hors de la couche, l'enfant dormait, les poings serrés, la tête ronde, évoquant confusément l'image, dans la lueur cendrée qui les baignait tous deux, d'un astre gravitant autour d'un soleil. Il sentait que l'enfant s'abandonnait absolument, que la mère veillait encore, qu'au premier cri, au premier mouvement, le sein se fût tendu vers la petite bouche, sans même que les paupières fatiguées se relevassent. Ce qu'il a écrit, au fond, sous la dictée de la mère et de l'enfant, c'est le poème d'une force.

Les saillies des fronts et des crânes, des épaules, des coudes, des mains, des flancs, des genoux, de tout ce qui se penche, de tout ce qui se noue, de tout ce qui soutient ou s'appuie, offre ou cherche un abri, voilà ce qui lui manifestait cette force. C'est l'amour invincible qui pousse la mère vers l'enfant, l'obscur et tout puissant besoin de protection et de nourriture qui pousse l'enfant vers la mère, qui révélèrent à Carrière le sens de la forme humaine et du



Le Sommeil

même coup l'avertirent que cette forme était sculptée par le dedans. En un éclair, il vit la loi d'harmonie essentielle dont la découverte transforme l'artiste en héros. Il vit que le geste avait toujours une signification intérieure et qu'une harmonie de tons et de masses était rigoureusement appelée par un phénomène moral qui lui correspondait. C'étaient la sollicitude et la faim qui déterminaient la beauté des valeurs et des volumes dans l'espace, et le plan expressif n'était que la rencontre du mouvement qu'il traduisait et de l'émotion du poète.

C'est là le centre de son œuvre. Elle en part toute, elle y revient toute. La moindre *maternité* de Carrière, sa moindre étude, son moindre dessin où la mère et l'enfant se confondent, enferme un poème cosmique. Les poèmes cosmiques qu'il ébaucha plus tard dans ses paysages enferment ses maternités. Que l'enfant soit au sein ou dorme sur les genoux de la mère, qu'il se rapproche ou qu'il s'éloigne d'elle, on sent toujours la présence du lien qui les attache l'une à l'autre. C'est lui qui noue autour du petit corps blotti les deux mains maternelles, lui qui fait épouser aux doigts réunis la rondeur du petit crâne, amène le sein à la hauteur des lèvres, hausse un genou pour que le torse puisse s'incliner à son aise, fait se pencher en avant les épaules et le front. Rien ne peut dénouer l'étreinte, ni la fatigue de tout un jour de peine, ni le sommeil, et l'inquiétude même ne la rend jamais plus étroite. Les membres enlacés, les grandes mains, les petits bras sont comme des lianes qui s'enroulent autour d'un arbre, d'un centre de vie plus profond. La passivité

maternelle est une action toute puissante et continue. La mère est comme une source toujours ouverte et que rien ne peut épuiser et dont toutes les soifs, tous les orages accroissent la profondeur et la limpidité. Quand l'enfant quitte le berceau que lui font les bras et les genoux, la mère reste inclinée vers lui. Elle est le foyer central où s'attache encore le plus jeune, mais qui réchauffe toujours les autres, retenus dans son attraction. L'étreinte n'est pas dénouée. Même quand le dernier né est suspendu à la poitrine, le cou se tord pour promener tout autour la tête et les yeux, épier les moindres appels, surveiller les moindres gestes. Carrière a vu la mère donner à la fois sa mamelle à celui qui avait faim, son épaule à celui qui avait sommeil, son front à celui qui voulait y poser ses lèvres.

Elle est la racine qu'ils plongent dans la vie universelle que leur transmet son lait du plus lointain passé des hommes. A mesure qu'ils grandissent, on la voit monter dans leur être, cette vie, fixer leurs traits, illuminer leurs yeux. D'abord, toutes les formes des ancêtres hésitent en eux. Ils sont un amas de chairs vagues, ils ont une forme indistincte où tout le passé de la race, tout l'infini de la nature errent confusément. Sur leurs traits brouillés, des ressemblances furtives passent, de frères, de sœurs, de père, de mère, de grands parents, des souvenirs d'animalité, tout le long effort des générations disparues, comme des nuages mouvants sur l'éternité du ciel. Les plans sont à peine pressentis, la petite figure flotte. Les yeux sont vides, une insondable tache sombre, le front bombé, le crâne nu n'enferment que des images imprécises, les lèvres et les joues

vivent seules, suçantes et pulpeuses, dans le visage tremblottant. Les doigts écartés, les petits poings se meuvent par saccades ataxiques, au hasard, la faim même ne sait pas les orienter. C'est souvent la bouche ou la poitrine maternelle qui vient au devant d'eux, c'est leur frôlement



Dessins.

qui les ploie, les raidit, les ouvre ou les ferme. Pour les petits, il n'est pas d'autre source de vie que la mère et l'air respiré.

L'enfant grandit. Le front s'efface un peu, les cheveux,

autour du crâne, font une buée d'or, une lueur s'allume au fond des yeux, la bouche se fait plus ferme. Quand il attend le sein ou la bouillie, on sent en lui l'impérieuse présence d'une impatience et d'un désir. Tout le petit corps tremble, les bras, les jambes ont le même geste rythmique, la tête s'agite avec frénésie jusqu'à ce que les lèvres aient rencontré le sein ou la cuiller offerte. Les doigts tâtonnent moins pour se poser sur la poitrine, la main, les yeux, la bouche de la mère. Le petit sait déjà qu'elle est encore presque le seul foyer de vie, qu'elle est seule à le comprendre, et, par sa caresse confuse, il le lui dit.

L'enfant grandit. On dirait que la lumière universelle s'amasse peu à peu sur sa figure pour le pétrir de son éclat. Le regard est comme étonné, quelques lignes flottantes indiquent sommairement la construction future du visage. La lueur qui se lève en lui tente d'établir quelques rapports élémentaires entre les apparences les plus grossières du milieu où il vit. Attiré vers l'inconnu qui s'ouvre, l'enfant quitte les genoux maternels, et, pour regarder devant lui, soulève ses cheveux. Il regarde. La vie des êtres qui l'entourent, les phénomènes de l'espace, le mouvement des foules et le miroir des eaux, autant de merveilleux mystères qu'il veut approfondir, se rendant confusément compte qu'il ne peut trouver autre part l'explication des puissances profondes qu'il sent remuer en lui.

C'est l'épopée de la croissance humaine. Les premiers pas, les premiers gestes conscients, l'éducation du mouvement, la faim, le jeu, l'attention, l'application gauche, la recherche de la caresse, tout l'apprentissage balbutiant

qu'il faut faire pour marcher, pour saisir, pour manger et boire, pour lire, pour écrire, pour compter, pour retenir et comprendre, pour s'élever péniblement de l'instinct le plus obscur à la toute première aurore de la raison, Carrière a demandé de le lui dire aux petits êtres qui venaient de lui. C'est leur étonnement à vivre qui lui révéla à quel point la vie était émerveillante. Dans l'amour qu'il avait pour eux, il entrait de la reconnaissance. Ils lui apprenaient tous les jours que la véritable éducatrice de l'homme et de la femme est l'enfance, et que l'homme et la femme, au lieu d'imposer à l'enfance les traditions et les hérédités humaines qu'elle contient, n'ont qu'à se pencher sur elle pour les voir monter lentement vers plus d'intelligence et de liberté et leur indiquer la route.

Sur six enfants vivants, Carrière avait cinq filles, et c'est surtout en elles qu'il put suivre l'ascension de la vie. Il les vit passer de l'enfance incohérente et dispersée à l'âge de concentration où s'accumule la force et la chaleur qu'il faut pour être mère. Il vit la grâce vive et désunie de la jeunesse mûrir en elles et s'apaiser, en faire quelque chose de puissant et de plein, il vit leur corps devenir sinueux, leur cou flexible et fort, tout leur être fleurir. Il les assembla autour de la mère, les fit se pencher avec elle sur le dernier venu, la seconder dans son ouvrage, lui demander ce que serait leur vie future, ramener au centre commun ce qu'elles y avaient puisé. C'est sur leur face qu'il étudia le frémissement des joues et des lèvres, la courbe vivante de la bouche, qu'il vit les plans osseux émerger peu à peu, le caractère s'accentuer. Presque toutes lui ressemblaient.

Elles avaient ce visage mobile dont l'ardeur était comme arrêtée par le silence tout puissant du front, des tempes, de la mâchoire, de l'orbite. Si l'on regarde ses premiers portraits d'enfants, on voit que leur construction, ferme et pure d'ailleurs, est presque exclusivement extérieure, qu'elle est toute dans l'assurance et la précision du trait marquant le contour du visage, des yeux, des lèvres, des narines. Plus tard, cette fermeté de surface disparaît, Carrière oublie les leçons de l'école, il regarde directement. Alors, le visage est vraiment celui de l'enfance, il hésite et flotte. C'est quand l'enfant grandit, quand l'artiste voit réellement s'accuser l'ossature sur les parties molles qu'il se décide à suivre les indications de la vie et apprend à construire un visage sous sa dictée, à n'ouvrir les yeux, à ne faire vibrer la bouche que quand il a déterminé la structure des plans osseux. Alors, la lumière qui était une nappe blanche, animée d'un frémissement diffus, s'accroche aux saillies du squelette, l'ombre s'enfonce dans les creux, les yeux sont des taches opaques qui empruntent leur expression à la façon dont elles sont enchâssées dans les os.

Le visage de ses enfants révéla certainement à Carrière la puissance expressive du plan et lui permit d'entrevoir, par une généralisation hardie, le parti qu'il pourrait en tirer. C'est grâce à ses enseignements qu'il changea son rythme, — au risque de le fausser parfois — abandonna le modèle superficiel et la restitution du morceau dans ses détails anatomiques, pour ne plus voir dans l'univers que son architecture fondamentale, taillée en plans simples et sûrs à grands coups de lumière. C'est en ce sens qu'il faut



JEUNE FILLE

comprendre son « Je ne sais plus dessiner » (1). Ainsi Rodin, passant du modelé savant de l'*Age d'airain* au bloc sommaire du *Balzac*.

Il était nécessaire, pour que la chaîne fût complète, pour que de la mère passive où tout se refond et recommence au cerveau masculin actif où tout s'éclaire et s'épanouit, pas un seul anneau ne manquât, il était nécessaire que Carrière levât les yeux vers ceux qui venaient le voir, avec qui il échangeait sa vie morale, à qui, pour grandir et les mieux aimer, il prenait le meilleur d'eux-mêmes. Quand il s'en alla, les aînés de ses enfants entraient à peine dans la vie consciente ; c'est à ses amis qu'il s'était adressé pour étudier, au fond des yeux humains, la croissance de la lumière et la façon dont l'esprit fixait définitivement la forme du visage, son caractère et ses accents. Avec les accessoires, avec la couleur, la préoccupation des attitudes familières avait disparu peu à peu, toute la pénétration de l'artiste se concentrait sur les visages. Les mains abandonnées ou jointes, les poings soutenant les fronts méditatifs, l'espace ambré qui circulait autour des figures de poésie, d'ardeur ou de souffrance et le magnifique éclat doux dont elles rayonnaient tout cela s'enfonçait dans l'ombre. A la fin — et ses lithographies en font foi autant que ses peintures — il voyait un masque que creusait, bosselait, ciselait la lumière en épousant à sa surface l'esprit qui rayonnait de lui. L'arête du nez et du menton, les pommettes, le front luisaient, la bouche accentuait sa courbe sensuelle, l'ombre noyait les yeux. C'était comme une

(1) Jean Dolent, *Monstres*.

figure de bronze « frappée à grands coups du dedans », un bloc de vie spirituelle sculpté par ses profils. L'âme s'inscrivait dans l'ossature de la face comme les forces souterraines dans les convulsions du sol.

Les harmonies anciennes, il les retrouvait quelquefois, pourtant, elles montaient de lui avec la douceur des chers souvenirs quand sa femme, les amies de son esprit ou l'une de ses grandes filles sollicitaient son émotion. Mais on les eût dit atténuées, comme un parfum qui flotte. Des buées roses ou perlées erraient en ondes musicales autour du visage amoureusement modelé, la tache sourde d'une fleur, d'un ruban éclairait l'ombre des cheveux, un nuage de sang dorait la peau, rougissait à peine les lèvres. Les beaux visages de lassitude, appuyés sur une main pâle, les beaux visages où la souffrance de porter, de nourrir, de soigner les enfants des hommes a creusé des sillons, alourdi les paupières, empli les yeux de douleur acceptée ! Les beaux visages vieillis qui se sont apaisés peu à peu, d'où filtrent doucement le bonheur d'avoir fait sa tâche et la confiance en ceux qui ont ramassé le fardeau !

Tandis que dans les portraits d'hommes, c'est l'esprit et la volonté qui sculptent les fronts et les orbites, éclatent en saillies dures, en volumes marmoréens, dans les portraits de femmes c'est l'amour qui paraît monter en ondes calmes pour atténuer les profils, adoucir les passages, noyer la fermeté des os dans le rayonnement de sa douceur.

Souvent il associait, dans la même vision, l'homme à la femme, l'ami à l'amie, parfois le père ou la mère et l'enfant, ou la famille entière. Il poussait la femme et l'enfant au



Paul Verlaine
(d'après la lithographie)

premier plan, dans la lumière, mettait l'homme un peu en retrait, dans la pénombre, comme s'il eût voulu qu'il s'effaçât devant le témoignage vivant de sa puissance de protection et de création. Par l'ombre et la clarté, par les valeurs, par l'arabesque, il trouvait le moyen de les réunir dans la même forme animée, comme ses *Maternités* les plus émouvantes, afin de faire sentir l'unité réelle de la vie dans la continuité des objets qui nous la révèlent.

Là est tout le secret de sa puissance pathétique. Carrière a pénétré le sens de l'arabesque. Il a su nous dire pourquoi elle est évocatrice de beauté, pourquoi la ligne qui ne s'arrête pas, qui n'a ni commencement ni fin et dont le rythme ne se brise pas, met constamment en nous une certitude apaisée. Il a su nous dire pourquoi notre certitude devient enthousiasme et amour quand cette ligne est indiquée par une succession de masses où nous reconnaissons les formes familières qui nous entourent de toutes parts pour nous apprendre la nature. Dans ses premiers groupes d'ensemble, dans *La Famille* du Luxembourg, par exemple, toute son attention va des harmonies subtiles qui commencent à s'effacer aux modelés expressifs qui commencent à naître. C'est à peine si les têtes et les épaules s'inclinent les unes vers les autres, si les bras et les mains se cherchent, à peine si une ligne de surface rassemble toutes les unités du groupe. C'est encore la composition d'école, la « mise en toile », l'arabesque extérieure et mince qu'on lui a dit être un des éléments fondamentaux de l'harmonie et que son instinct, il est vrai, réclame. Il faudra des milliers de dessins, des centaines d'études, il faudra surtout sa passion

humaine sans cesse inclinée sur le groupe que font la mère et les petits, il faudra qu'il s'aperçoive de l'échange de vie qui va de l'une aux autres, de la solidarité intérieure qui fait circuler d'elle à eux, d'eux à elle le lait, le sang, la chaleur, pour qu'il découvre que la composition sait s'organiser seule quand on a senti la continuité de la force qui réunit une forme à une autre par la faim ou l'amour.

Alors, plus de figures isolées. On les verra s'incliner toujours un peu plus les unes vers les autres, on verra les membres s'enlacer, les têtes, les épaules chercher les creux faits pour les recevoir, les lèvres rejoindre les fronts, les fronts se pencher vers les lèvres, les mains se nouer aux mains. On verra la lumière couler sur les volumes, exprimer leur continuité en réunissant un ton au ton qui l'avoisine par des passages insensibles, l'ombre dissimuler les accidents et les détails qui rendaient la soudure impossible. Sous les muscles et les os, on sentira la même énergie circuler, imposer leur direction aux gestes, sculpter les seins, les membres, les fronts, comme la sève, du cœur des arbres, fait jaillir leurs rameaux. Le groupe, peu à peu, qu'il y ait deux, ou trois, ou cinq, ou vingt figures, deviendra une masse pleine, un même bloc de matière vivante que la même vie intérieure repoussera de dedans en dehors en saillies significatives. Et, par l'unité de la forme, l'unité du sentiment humain triomphera.

C'est quand on étudie ces grandes œuvres des quatre ou cinq dernières années, ces œuvres unes, cohérentes, sorties d'une coulée du moule de l'esprit, qu'on peut revenir sur ses pas, chercher par quelles racines lointaines Carrière

se rattache à la tradition artistique, qu'il ne songea pas plus à renier qu'aucun des grands novateurs de la peinture ne le fit avant lui. Mais il était si bien entré dans le courant même de la vie, il avait si bien mêlé à ses émotions vivantes les influences anciennes qui le pénétraient, qu'il faut, pour en retrouver les traces dans sa langue si personnelle, se souvenir de ses confidences et étudier son œuvre de très près.

Il avait retrouvé dans la statuaire antique, en allant des Égyptiens aux Grecs, du volume architecturé qui résumait la vie aux formes ondulant sur les frontons qui disaient sa continuité, la confirmation réconfortante de ses intuitions essentielles. Mais il ne les rencontra guère qu'au bout de son chemin. C'est seulement quand il commence à prendre possession de lui-même qu'un grand artiste peut écouter sans imprudence les voix des bâtisseurs de temples : « Ce ne sont pas les antiques qui nous révèlent la nature, me disait-il, c'est la nature qui nous révèle les antiques ».

C'est beaucoup moins haut qu'il faut remonter, c'est aux maîtres directs de son art, dont la fréquentation n'est dangereuse que pour les faibles, parce que ces maîtres ont ouvert l'esprit moderne et qu'un esprit moderne conscient de sa valeur peut s'y retrouver aisément. L'action qu'ils avaient eue sur lui était si réellement assimilée qu'il avait acquis le privilège de l'avouer sans s'amoindrir : « Il faut se méfier d'une plante sans racines », disait-il, et il montrait avec simplicité, à ceux qui le lui demandaient, où ils devaient chercher les siennes.

Plus que tout autre, Vinci contribua à lui révéler la

nécessité d'établir les dessous d'un visage, la charpente qui le soutient, avant d'éclairer ce visage par la bouche et les yeux. L'arabesque de Rubens l'enthousiasma dès ses premières visites au Louvre, et il reconnaissait cette dette-là avec d'autant plus de franchise qu'il ne consentit pas à le suivre avant d'avoir compris les raisons de cet enthousiasme. Rembrandt, humain comme lui, lui démontra que la lumière et l'ombre sont les plus puissantes révélations des masses animées qui semblent naître de leurs combinaisons. Il demanda à Velasquez le secret de ses passages, de l'onde subtile qui glisse à la surface des objets, de la musique silencieuse que font flotter ses harmonies autour des formes apparues. C'est surtout aux trois derniers qu'à la fin de sa vie, maître de son intelligence et de son expression, allait sa reconnaissance. « Il faut toujours en revenir, me disait-il quelques semaines avant sa mort, au cours d'une conversation sur les caractères respectifs des grandes époques de la peinture, il faut toujours en revenir aux peintres de la vie, Rubens, Velasquez et Rembrandt ».

Il est à remarquer que c'est comme eux aussi, comme les deux derniers particulièrement, qu'il sentit au déclin de l'âge mûr, le besoin d'aller vers la foule pour s'y renouveler. Chez Rembrandt, ce besoin est trop évident pour qu'il soit nécessaire de le démontrer. Chez Velasquez, prisonnier de l'étiquette, gêné par ses fonctions, il est plus dissimulé sans doute, mais encore très manifeste. Les portraits de mendiants, *les Fileuses*, sont des dernières années, et, dans *les Menines*, la petite infante n'est que le prétexte d'une vaste composition humaine, d'un balancement d'harmonies



Tête de femme

mystérieux et voilé comme une apparition. Carrière avouait ce besoin, il ne demandait au destin que d'avoir le temps de peindre la rue, d'aller dans les usines, au pays noir, de faire de grands portraits d'humanité mouvante qui eussent été l'hommage d'une intelligence réalisée à ses véritables origines.

Peut-être en est-il, en effet, parmi ceux qui ne comprirent pas Carrière, peut-être en est-il qui ont cru que le *Théâtre de Belleville* et les grandes toiles décoratives de la fin, celle de la Sorbonne, celle de la Mairie du Xe, ainsi que les paysages monochrômes, n'avaient été pour lui qu'un « sujet » nouveau, un prétexte à varier sa « manière », un moyen d'attirer l'attention. Ceux-là se tromperaient. C'était toujours le même sujet que traitait Carrière, parce qu'il ne pouvait l'épuiser. Quand on est parvenu à une telle essentialité, à une pareille hauteur de vision, il n'est pas possible d'en traiter d'autres. Les lois qu'il avait découvertes en regardant vivre chaque jour, dans une pauvre chambre, sa femme et ses enfants, il tentait de les appliquer dans l'expression des foules et de la nature physique pour savoir si ses réalisations n'en confirmeraient pas l'universalité.

Dans le *Théâtre de Belleville*, il exprime la circulation intérieure des puissances d'instinct qui poussent les uns vers les autres tous les hommes penchés sur un même foyer sentimental et font d'eux, qu'ils le veuillent ou non, à certains moments de leur vie, un seul bloc de passion, coulé dans une seule masse. Entre les grandes traînées pâles que font les courbes des balcons, des ombres entassées

relient la lueur des mains qui s'étreignent et des visages qui regardent. Un vaste volume sculptural apparaît, tourmenté, bossué, raviné comme une mer et dont les sommets expressifs sont taillés par la lumière. Mais telle est la puissance de l'expression plastique qu'elle disparaît tout à fait. Seul ce qu'elle traduit demeure, l'émoi qui fait un être unique de mille êtres différents et rapporte à la même source toutes les feuilles des forêts. Peintre des foules, Carrière eut laissé une œuvre plus étendue, sans doute, que Carrière peintre des Maternités, mais qui n'eût été ni plus essentielle, ni plus significative, et d'identique qualité. Dans la dernière de ses grandes œuvres, que son destin tragique ne lui permit pas d'achever, cette vaste *Nativité* qui était destinée à une mairie parisienne et figure au Petit-Palais, la même émotion sculpta toute la toile, qui fait penser à l'Océan. Elle n'a ni commencement ni fin, elle remue et se balance. On voit une houle de vie venir du fond de l'horizon, elle s'avance d'un seul bloc, recouvre celui qui l'attend et le laisse, après son passage, tout trempé d'humanité.

Même si Carrière n'avait jamais abordé le paysage, on eût pu deviner, par ces seuls « portraits collectifs », par les seules *Maternités*, qu'il était parvenu à découvrir, dans l'étude toujours plus attentive et plus passionnée de la nature, ce « principe de l'unité des formes » qui, à la fin, dominait toute son œuvre et lui imprimait son véritable sens.

Carrière était un grand sensuel, au sens général et héroïque de ce mot. Toutes les formes de la nature, vivantes

PAYSAGE

ou mortes, tout ce qui fait un volume dans l'air, les bêtes, les hommes, les arbres, les pierres, les nuages, les ondulations du sol et de l'eau, le pénétraient incessamment. Chez lui traînaient des os, des fruits, des coquillages, des squelettes d'animaux marins, toutes les belles formes sphériques qui sont à elles seules un monde et que le regard et la main peuvent étreindre doucement, d'une caresse continue. Il préférait, je le crois bien, les musées d'histoire naturelle aux musées de peinture. Il demandait aux squelettes des leçons d'harmonie naturelle, suivait avec enchantement l'imbrication parfaite des vertèbres, l'appel d'une courbe par une autre, l'adaptation d'une tête osseuse à une cavité, les ceintures des bassins, les fermoirs des mâchoires, l'onde admirable des os plats modelés par le jeu des muscles. Je l'ai vu, pendant sa dernière maladie, frotter la paume de sa main contre une bûche à l'écorce rugueuse et demander qu'on la plaçât sous ses pieds nus.

Il avait le besoin constant de rechercher dans la nature les rapports les plus généraux, et de comparer les formes et les gestes humains à des éléments naturels. Il trouvait à l'écorce des arbres l'aspect et la consistance d'une peau, dans leur tronc la vigueur d'un torse, il rapprochait les cous qui supportent les têtes des tiges qui bercent les fleurs, et les os des grandes bêtes chaotiques enfouies sous les alluvions le faisaient songer à des pierres. Il comparait les échines des animaux aux courbes des collines, les groupes humains à des vagues, le frémissement des feuilles aux rides que le vent fait naître sur les eaux.

Jamais conscience plus avertie de l'unité de la nature n'avait permis à un artiste d'exprimer l'espace et la terre avec une aussi puissante concision. Au premier abord, dans un paysage de Carrière, on voyait seulement des ondes de lumière et d'ombre. Puis tout s'harmonisait, tout se mettait à son plan, prenait sa fonction dans l'ensemble. Une lueur d'argent indiquait une eau courante, de magnifiques taches sombres massaient les bois et le jeu des gris et des bruns sculptait les nuages. Le paysage aussi, pour ce grand artiste, s'exprimait par une arabesque. Il voyait les formes se continuer, entrer les unes dans les autres, les pentes annoncer des cîmes, nécessiter, par leurs remous, la couronne d'un bouquet d'arbres, une ondulation de terrain en appeler une autre, le flux et le reflux des plaines se répondre et se pénétrer comme ceux que forment la voûte et les parois d'un crâne, le ciel et le sol s'épouser. Ce qui s'imprimait dans son âme et ce qu'il transposait dans ses poèmes peints, c'est le squelette de la terre. Pourtant, le bruit des eaux, le bruit des feuilles, la couleur des arbres et jusqu'au passage du vent, tout s'y trouvait, grâce à la faculté qu'a notre esprit, quand on lui dit l'essentiel d'une chose, de recréer en de silencieuses images ses réalités secondaires. Nous revêtions de verdures et de rumeurs l'astre mort du poète.

Sa vision devenait cosmique. Il ne différenciait plus guère que par l'arabesque des masses et l'intensité des condensations matérielles, l'espace de la terre et des formes qui la peuplaient. Herbert Spencer, s'il a connu son œuvre, et s'il a su en pénétrer le symbolisme grandiose, a pu sentir

en elle la traduction plastique la plus émouvante de l'intuition qui lui fit voir la forme universelle passer de l'homogène à l'hétérogène, les nébuleuses fleurir en soleils,



Dessin.

les soleils bourgeonner en planètes, les planètes se couvrir d'eaux, les eaux élaborer la vie, le monde se peupler peu à peu des espèces multipliées. Carrière remontait aux sources, recréait l'unité cosmique avec ses éléments épars. En « visionnaire de la réalité », après la lente éducation qu'il s'était faite, avec la science profonde qu'il avait acquise des apparences de l'univers et de ses lois, il pouvait se permettre sans danger pour lui et pour ceux qui viendront l'entendre ces généralisations puissantes. Dans ses décorations pour la Mairie du Xe, dans sa *Vue de Paris* de

la Sorbonne, on le voit passer des volumes humains aux volumes terrestres sans transition, par un simple jeu de valeurs, sculpter une ville comme un visage, entraîner dans un même rythme les formes et l'esprit, comme s'il avait le pouvoir d'unir les mouvements des hommes à la gravitation des cieux.





VII

Si les grands créateurs de toutes les époques restent en nous, si leur action, par dessus cent et mille et dix mille années, se mêle encore à notre action pour nous en révéler le sens, c'est par la force souveraine qu'ils ont, en faisant passer au travers de leur âme les éléments dispersés du monde, d'en recréer une unité vivante. Seule la vie de l'art traverse les morts incessantes et les résurrections des choses parce qu'elle fut coulée une dans la matière par l'unité de l'esprit.

Tous les grands maîtres, les Égyptiens, les Grecs, les

Indous, les Gothiques, plus tard les héros de la peinture, Giotto, Raphaël, Vinci, Rubens, Velasquez, Rembrandt, Poussin, Watteau, tous eurent ce sens de l'unité et cette puissance de l'imposer qui les égalent à la vie même. Mais je ne pense pas que, même chez les plus profonds d'entre eux, le sentiment de l'unité soit allé au-delà d'une vision intuitive très sûre, très enthousiaste et exprimée d'élan dans l'ardeur de la création, pour illuminer la conscience et devenir le *sujet* même de leurs chants.

Il faut, je crois, se décider au contraire à regarder Carrière comme un homme très résolu à faire triompher, par l'intermédiaire de la peinture, les idées philosophiques auxquelles l'avait peu à peu conduit l'étude la plus serrée, la plus patiente et la plus passionnée de la réalité concrète. Il faut se décider à le considérer comme un philosophe dont la doctrine est assurée de vivre parce qu'il était aussi un grand peintre et qu'il eut le don merveilleux de faire apparaître dans les spectacles les plus communs de notre vie la plus générale et la plus synthétisée des abstractions.

La peinture, comme toutes les autres langues que nous parlons, a le droit d'aborder les idées abstraites, à condition de s'adresser à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil et d'obéir aux lois d'harmonie qui sont le fruit de son expérience atavique. Il serait singulier que l'idée générale qui devint peu à peu la préoccupation dominante de Carrière et qui est précisément celle dont la plupart des grandes œuvres imposent le pressentiment, fût la seule qu'un peintre n'eût pas le droit d'interpréter. Il ne faut donc pas s'y tromper. Carrière fut *le contraire* de ce que



ETUDE

les peintres appellent avec un dédain justifié « un littérateur ». Jamais il ne dispersa ses idées, jamais il ne chercha à les traduire par des moyens allégoriques, par des gestes ou des événements en dehors de la vie immédiate. C'est dans la vie immédiate même qu'il les puisa et c'est par elle que jusqu'à la fin, à force de l'aimer, de la connaître, d'en pénétrer les plus subtiles relations, il parvint à les exprimer. Une *Maternité* de Carrière, avant de suggérer d'une manière irrésistible l'unité de la vie, offre d'abord à notre émotion d'homme le spectacle d'une femme qui nourrit un enfant.

Mais l'émotion lyrique monte de l'émotion humaine, l'entraîne, l'élève avec elle jusqu'aux sommets de l'enivrement panthéiste. En un seul bloc de vie, la continuité du monde apparaît dans la durée, dans l'étendue. Par le lait qui vient de la mère et sculpte l'enfant, tout le passé des hommes s'unit à tout leur avenir, par l'onde qui vient de l'espace, se condense en masse vivante et retourne à l'espace, l'univers rentre dans le groupe humain qui s'élargit jusqu'aux confins de l'univers. C'est comme un cœur qui bat, reçoit tout le sang de la vie, le répand dans toute la vie, comme le centre imposé à la nature par le génie humain.

Il était impossible que cette œuvre se produisît à une autre époque que la nôtre, et je crois bien que plus de cinquante ans avant nous, personne, absolument personne n'eût pu la comprendre, personne n'eût pu même l'ébaucher. C'est la destinée des artistes de résumer tout le passé humain et de le projeter dans l'avenir. L'admirable, c'est qu'il n'y ait pas un seul homme capable d'entendre une

voix qui parle avant son heure et que, quand une voix a parlé à son heure, elle fasse à tel point partie de notre patrimoine moral qu'elle se confonde pour nous avec toutes les grandes voix qui nous arrivent du passé.

Il fallait tout l'effort philosophique du XIXe siècle, il fallait aussi sa pitié révolutionnaire, sa fièvre d'idéal, sa recherche d'une foi, pour que cette œuvre put éclore. Elle est la conclusion plastique de la grande idée qui va de Lamarck à Darwin et sur le fleuve de laquelle coulent, depuis plus de cent ans, tous les grands sentiments des hommes, de Diderot à la Révolution française et de Beethoven à Michelet.

Carrière savait, comme ils le savaient bien eux-mêmes, que l'esprit humain n'était que l'épanouissement et la conscience de la force qui circule dans toutes les formes vivantes, sculpte la terre, passe de la terre et de l'air, par la sève et le sang, dans les arbres et dans les muscles. « L'esprit humain ne peut rien créer », a dit Buffon. « L'homme n'invente rien », disait Carrière. N'est-il pas émouvant de retrouver, aux deux extrémités du grand courant philosophique, dans la bouche d'un savant et dans la bouche d'un artiste, la même pensée, formulée à peu près dans les mêmes termes ? Le premier fondateur, le plus grand poète du transformisme s'abandonnent tous deux au torrent de la vie universelle et refusent de se séparer de ce monde des formes et des sentiments sous la dictée duquel ils avouent avoir écrit leurs plus puissantes hypothèses.

N'est-il pas troublant, aussi, d'entendre un savant, contemporain de Carrière, celui-là, écrire, dans un des



Femme enlevant sa chemise.

livres les plus lucides de ce temps, les lignes suivantes? (1).
» Rien n'est complètement distinct. Partons, pour fixer la pensée, de l'air atmosphérique. Non seulement il entoure et baigne ce que nous appelons les corps, mais il les pénètre, s'y dissout, s'y combine, et eux se mêlent à lui... Il y a non seulement contiguïté, mais continuité de substance entre l'air et ces êtres, car incessamment l'oxygène s'incorpore à leur matière et en ressort, et si l'on suit un petit volume du gaz dans les poumons, dans le sang, dans les organes, on ne peut dire à aucun moment avec certitude s'il est encore de l'air ou s'il est déjà du tissu animal. Il en va de même pour tout, pour l'eau que nous buvons, pour la vapeur qui monte de la mer, qui est le nuage, pour la pluie ruisselant sur le rocher qu'elle dissout... Rien n'est absolument ni complètement distinct de rien.

« La vision continue dont nous venons d'esquisser quelques traits est bien loin d'être paradoxale, bien loin même d'être purement intellectuelle et les artistes à l'œil pénétrant l'ont comme les savants. Les peintres ne cherchent-ils pas à rassembler les êtres du paysage et à les amalgamer ensemble dans une gangue d'atmosphère? Et certains même, comme Carrière, dont cette impression tourmente le génie, ne peignent-ils pas de façon que tout tient à tout? »

S'il est puéril de placer les artistes sous le contrôle des savants et de demander à la science, comme on voulait le faire il y a trente ans, l'investiture d'un poème, il est peu sage de nier la beauté de l'accord qui se produit, à certains

(1) Frédéric Houssay, *Nature et Sciences naturelles.*

moments de l'histoire, entre le savant et l'artiste, et de se refuser à y chercher le plus magnifique réconfort moral que nous puissions ambitionner. La victoire a toujours appartenu, appartiendra toujours à l'intuitif, et la divination poétique dépasse singulièrement en importance humaine l'expérience de laboratoire la mieux conduite et le fait le mieux démontré. Mais il s'agit de savoir si certains savants — Képler, ou Newton, ou Lamarck — ne sont pas précisément doués, au même titre que les artistes, de cette divination poétique qui fait passer l'expérimentation au second plan et ne rejoignent pas Eschyle, Shakespeare ou Beethoven dans les hauteurs les plus sereines du pressentiment humain. Ibsen eût signé sans hésiter la préface de la *Philosophie zoologique*, de Lamarck. Pourquoi serait-il interdit à l'homme de science d'être, comme l'artiste, un « visionnaire de la réalité », — *d'être un artiste?*

Il est bien évident que la certitude scientifique n'existe pas plus aujourd'hui qu'hier et que Carrière, pour être un grand poète, n'a pas plus besoin aujourd'hui qu'hier de l'approbation des savants. Mais n'est-il pas émouvant de voir deux plantes aussi belles germer sur un même terrain, et, dans le même siècle, l'intuition de l'artiste et la généralisation du philosophe appuyée sur l'enquête scientifique, aboutir aux mêmes résultats?

L'histoire nous apprend qu'à l'origine l'art est toute la science, qu'avant la science il pressent l'unité du monde. Quand naît la science, l'art désorienté se perd en des égarements et des réactions instinctives de sentimentalisme exclusif. Il ne reprend son équilibre qu'à l'heure où la

science, ayant fermé un cycle de son interminable enquête, parvient à retrouver les conclusions que l'art a déjà formulées. C'est toute l'histoire de ce siècle où le romantisme protesta contre les conquêtes de l'esprit encyclopédique et dont le crépuscule a vu Carrière, après l'enquête matérialiste qui a remis l'art dans sa voie, sceller la chaîne brisée au moment où la première synthèse biologique tentait le même geste — bien plus timidement que lui.

Ce n'est pas son œuvre peinte toute seule qui montre que Carrière, sans les avoir lus, avait retrouvé et exprimé, dans son langage et pour son compte, les hypothèses de Lamarck et de Darwin. J'ai déjà dit son amour pour les musées d'Histoire naturelle, rapporté les idées qu'il ne cessait d'émettre et de propager sur les formes, sur leurs rapports, leur correspondance, l'identité des lois qu'on pouvait retrouver sous leurs diverses apparences et la logique universelle qui présidait à leur structure. Il a écrit l'une des conférences qu'il prononça à ce sujet et qu'il intitula précisément « l'Homme visionnaire de la réalité ». C'est la plus belle transposition lyrique, avec le poème de Spencer, que la foi transformiste ait encore inspirée :

« Visionnaire du réel, l'homme entreprend sa propre découverte... Notre puissance imaginative est dans notre effort incessant pour nous rendre compte de nos rapports avec la nature, de la place que nous y tenons, de la signification de notre venue parmi la foule des êtres. Le squelette est la preuve matérielle de la continuité des formes, de la logique terrestre, l'ensemble est amené à une suprême harmonie, telle que rien ne s'y peut changer. Une synthèse

La Nativité

absolue de la terre en une seule créature est visible dans tout squelette, expression complète de la vraie beauté » (1).

C'est là qu'il faut chercher le lien entre la peinture de Carrière et sa vie intérieure. Et c'est par lui qu'on peut parvenir à comprendre la simplicité de cet esprit, si complexe en apparence, quand la langue plastique n'y suffit pas du premier coup.

Dire que les propos et les écrits d'un peintre peuvent contribuer à éclairer son œuvre n'est pas diminuer cette œuvre. L'avenir seul a le pouvoir de la mettre à sa vraie place dans l'évolution humaine, de dire la vérité qu'elle apporta et d'en rejeter les erreurs. Mais un grand artiste dépasse trop ses contemporains pour qu'ils saisissent facilement ses idées quand ils les exprime dans la langue qu'il est seul à parler et pour qu'ils n'aient pas le désir légitime de lui en demander la traduction verbale afin de le comprendre mieux. Un grand artiste est un tel éclair dans la nuit que ceux qui sont tout près de lui en restent aveuglés et qu'il faut en être très loin pour découvrir à sa lueur tout ce qui l'environne. Rembrandt serait-il mort si oublié, si seul, s'il avait pu ou su écrire ou s'il avaitdaigné expliquer à l'élite de ses contemporains ce qu'il voyait dans le monde des formes et l'interprétation qu'il voulait en donner?

Toute la vie d'artiste de Carrière, toute sa vie morale, toute sa vie sociale semblent rayonner de cette belle page, comme d'un foyer central. Le secret de sa grandeur et de l'unité de son œuvre est dans l'unité de sa vie. Homme social, homme moral, il fut ce qu'il était, artiste. Tout en

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

lui, sa peinture, son style, jusqu'à son écriture, jusqu'à sa façon de parler, jusqu'à son visage et ses attitudes et la façon dont il posait ses deux pieds sur la terre, tout dénonçait la plus admirable unité vivante qu'il fut possible de voir. Les pages que nous avons de lui révèlent un grand écrivain. Un éclat obscur s'en dégage. Elles sont comme des sommets étincelants émergeant de brumes entassées. C'est sa peinture, c'est aussi son langage obscur traversé par la foudre, c'est aussi sa tête puissante où les muscles brouillés réunissaient les uns aux autres de magnifiques plans osseux. C'est sa vie sociale généralement effacée où quelque belle action décisive survenait au moment voulu. C'est sa vie morale tendue jusqu'à l'héroïsme dans l'obscurité de son existence privée et dont tous ceux qui l'ont aimé savent la puissance de sacrifice, de réconfort et de purification qu'on pouvait exiger d'elle dès qu'on y faisait appel.

N'a-t-il pas su lui-même la rattacher, sa belle vie morale, à sa philosophie de la nature, quand il terminait par ces mots la conférence du Muséum : « Réveiller dans l'esprit le sens de la nature et de la vie, c'est le rôle même de l'art. Dans tout ce que nous voyons ici nous trouvons la confirmation des choses qui nous ont émus dans la vie, la condamnation de celles qui nous ont révoltés, du mensonge, de la bêtise. Nous y voyons glorifiées l'absolue sincérité, la logique qui est si belle, d'une beauté à laquelle on ne peut rien ajouter, dont on ne peut rien retrancher. Il me semble que ces choses nous enseignent que l'homme ne doit accepter que ce qui est conforme à la logique de sa nature » (1).

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

Sa vie intime, sa vie qui dépassait le seuil de sa maison pour rayonner au dehors par ses œuvres, tout en lui se



Dessin.

tenait, tout s'enchaînait, tout s'ordonnait logiquement, en une chaîne de sentiments et d'actions qu'il était possible

de suivre depuis son plus lointain passé, qui faisait prévoir son avenir et dont chacune de ses minutes présentes dénonçait la force. La solidarité des formes lui démontrait chaque jour un peu plus clairement la solidarité des actes de notre existence morale. Il savait que chacun d'entre eux est la conséquence rigoureuse de l'acte précédent, l'origine forcée de l'acte suivant. Il savait que la seule liberté à laquelle nous puissions prétendre, c'était la claire conscience de cette solidarité, et je crois bien qu'à la fin de sa vie, il fut l'un de ces rares hommes dont on puisse dire qu'il l'avait a peu près conquise.

Il était maître de lui. Entouré, comme chacun de nous, de mensonges et d'incompréhensions, il réalisait en lui-même la vérité et l'intelligence et c'est ce qui lui donnait la force de saisir l'équilibre de l'univers. Il était devenu l'un de ces êtres d'exception chez qui l'esprit critique et l'esprit créateur s'épousent, et, loin de se nuire, se prêtent un appui mutuel. Au sommet de la puissance créatrice, il apprenait pourquoi il avait choisi sa route, et les impasses qu'il eût pu prendre s'éclairaient pour lui.

C'est pour cela qu'il comprenait les souffrances des autres, c'est pour cela que leurs faiblesses ne leur fermaient pas son accueil. Il ne croyait ni à l'entité *bien*, ni à l'entité *mal*, il savait, par ces lueurs illuminantes que son esprit avait le pouvoir de projeter sur tous les actes de sa vie, que nous passons du bien au mal, du mal au bien, comme une forme passe à une autre forme, par des passages infiniment subtils, et que tout l'héroïsme humain consiste à chercher ceux qui nous conduisent vers le bien, à fuir



Louis Devillez et sa mère

ceux qui nous conduisent vers le mal. S'il fut un être juste, c'est qu'il avait découvert l'*utilité* de la morale, transition d'un homme à un autre et seul facteur possible de l'équilibre social.

C'est pour cela que sa haute raison n'était pas un rouage de montre. Il parlait avec pitié de « ceux qui portent toujours la raison en bandoulière » et huilait sa force morale de générosité. Comme il aimait, il sut parfois n'être pas raisonnable. Seulement il s'en rendait compte et prétendait qu'au lieu de faire face à la tentation, il fallait la fuir et que « notre force est faite de la conscience de notre faiblesse ». « Malheureux, l'ai-je entendu dire, malheureux celui qui n'a jamais enfreint la loi! » Et, quand il s'élevait contre une faute et que celui qui avait commis cette faute venait vers lui, il lui ouvrait les bras : « Je condamne *la chose* et non *les gens* ». Est-il possible de mieux définir l'action du héros qui marche vers son idéal sans défaillance, mais tend la main à ceux qui trébuchent à ses côtés ?

Averti de sa faiblesse par la faiblesse des autres hommes, averti de sa force par le pouvoir qu'il se créait d'en triompher, il était sinon parfait — l'homme parfait, étant imperfectible, est un pauvre être — du moins capable de progresser sans fin. Pour s'agrandir, il avait accepté la vie, il s'était accepté lui-même, afin de profiter non seulement de ses qualités natives, mais encore de ses défauts. Parce qu'il regardait la vie comme un bien il ne la gaspilla jamais, il utilisa au profit de son accroissement toutes les expériences heureuses ou douloureuses que les circonstances lui

offrirent. Il ne commit pas une erreur qui ne devînt le point de départ d'une conquête sur lui-même.

Aussi se résignait-il à souffrir, sachant les sources intérieures que la douleur peut nous révéler. « Celui qui renonce à souffrir, qu'il se retire du banquet de la vie. Les quelques joies sont des éclaircies sur un grand fond noir... Quel est l'homme qui accepterait, pour échapper à la souffrance, le don de l'insensibilité ? C'est la mort morale » (1). Et il s'en donnait à plein cœur, de souffrir, et, comme Beethoven, il en faisait de l'espoir pour les autres. Sans que la douleur le fît dévier d'une ligne, il creusait son sillon. Elle exaltait son effort, elle paraissait être son aliment. Elle finissait par rendre aisé et souverain l'exercice de sa volonté, par donner à son art un aspect de fruit mûr qui tombe.

Cette résignation à la douleur, quoiqu'on en ait dit, n'avait donc rien de la passivité chrétienne. Le chrétien ne se résigne ni à la vie, ni à la mort, mais seulement à sa défaite par la vie et par la mort. Carrière, tout au contraire, se résignait à tirer tout ce qui pouvait l'agrandir et de la vie et de la mort. La joie, au même titre que la douleur, était pour lui un élément de force. Il a, dans un tableau célèbre, réhabilité le Christ, défiguré par les chrétiens, et l'a ramené parmi nous en plaçant auprès de lui sa mère. Il ne croyait qu'à la force intérieure que les puissances naturelles du monde extérieur déposent en nous tous les jours : « Héritier de l'intelligence et du savoir accumulé de la race, l'homme naissant est un résultat. Toutes les religions font de lui un

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

déchu attendant sa rédemption de la grâce... Ce n'est pas vrai, il est un élu à la vie! » (1).

Les accidents de cette vie n'ont de valeur pour nous que par la manière toute personnelle dont nous réagissons vis-à-vis d'eux, et ce sont ceux qui souffrent le plus qui sont prédestinés aux joies les plus profondes. Les grandes vies, les grandes œuvres sont faites de l'équilibre qui réussit à s'établir entre les deux extrémités de notre axe moral. La nature d'un homme capable de beaucoup souffrir, de beaucoup jouir, et de réaliser dans son œuvre et son action la synthèse de la douleur et de la joie est quelque chose de large et d'auguste et de plein comme le fleuve de la vie. Placé entre deux mondes, dont l'un souffrait parce qu'il avait trop appris, dont l'autre espérait parce qu'il avait trop souffert, Carrière eut le privilège unique de résumer les conquêtes rationnalistes du siècle qui finissait et d'ouvrir le grand foyer sentimental que réclamait l'avenir.

Ce sentimentalisme tout puissant, qu'il avait hérité des romantiques pour l'appuyer sur le rocher de la philosophie naturelle, on le lui reprocha, on le lui reproche encore. Il a signé çà et là, sans doute, cédant à un entraînement de milieu auquel il est difficile, même à un grand esprit, de résister, pendant les époques d'exaltation sentimentale, quelques œuvres discutables, voiles soulevés, doigts posés sur des bouches, mains suppliantes. Mais ces erreurs se comptent, dans son œuvre. On n'a pas assez vu que, dans ses dix dernières années, il en était arrivé à considérer avec une lucidité parfaite les spectacles qui éveillaient son sentiment,

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies*.

à les passer toujours au filtre de son esprit et à ne plus voir, dans un groupe humain enlacé, une anecdote attendrissante, mais une loi universelle traduite par une arabesque de masses distribuées sculpturalement. La force sentimentale ne lui servait plus qu'à déterminer des plans expressifs. Et je crois bien que l'art suprême est là.

Chez les esprits débiles, chez les natures vulgaires, incapables de régler leurs impulsions et d'utiliser leurs passions au profit de l'intelligence, le sentimentalisme est un écueil. Il dévie et détruit l'équilibre de l'âme. Chez l'homme de génie, il reste le pressentiment de vérités supérieures dont la conquête éduque leur raison. Je pense que tous les grands artistes, Dante, Michel-Ange, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, furent de grands sentimentaux et connurent de ce fait, toute la torture et toute la beauté de vivre. « Nous partons avec des Illusions qui sont des vérités non expérimentées. Notre première expérience nous les contredit, mais notre seconde ignorance nous les fait découvrir comme des vérités définitives..... » (1).

C'est de ce héros de l'espoir qu'on a voulu faire un pessimiste, sous prétexte que sa peinture était sombre, qu'il ne voyait pas la couleur, que sais-je? comme si le pessimisme pouvait entrer dans une âme harmonieuse. Le pessimiste est dispersé, il ne voit que l'accident dans le monde, il ne sait pas saisir les complexes rapports qui lui révèlent la loi universelle. Qu'importe la destinée finale de la terre! Nous sommes des hommes, nous vivons sur une planète, le milieu où se déroule notre action nous enseigne les rela-

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

tions qu'il faut connaître et assimiler à nous-mêmes pour qu'elle aille vers une harmonie plus parfaite et plus consciente d'elle-même. Est-il besoin d'aller plus loin? Carrière ne le pensait pas, et si son langage était sévère, c'est parce que son âme était remplie d'un très sévère espoir. Il était le contraire du « surhomme » au sens nietzchéen du mot. Il ne dominait pas les hommes afin de les perdre de vue, mais afin de rassembler en lui toutes les qualités éparses parmi eux et de réaliser dans son œuvre et ses actes la fusion de ces qualités. Il consentait à eux, comme il consentait à lui-même. Il les prenait tels qu'ils étaient avec leur bonne ou mauvaise nature, et la leur faisait accepter en les aidant à la perfectionner dans le sens le meilleur. « Que de choses qui se dévoilent, lorsque nous acceptons d'être une partie des autres, comme une pierre



Etude.

fait partie des rochers! » (1). Il les prenait tels qu'ils étaient parce qu'il savait bien qu'il ne différait un peu d'eux que par la rencontre du hasard qui avait déposé en lui-même un peu plus de faculté de sentir, un peu plus de volonté de faire servir cette faculté de sentir à développer et à perfectionner sa faculté de comprendre. Il était attiré vers tous les autres hommes parce qu'il se reconnaissait en chacun d'eux et voyait en chacun d'eux un organisme nécessaire et pourtant dépendant du corps entier de la nature, passant à lui, passant de l'un à l'autre, passant à la nature par d'imperceptibles degrés. C'est pour cela qu'il comprit peu à peu que les harmonies extérieures ne peuvent nous intéresser passionnément qu'autant qu'elles sont la traduction des puissances sentimentales qui nous poussent les uns vers les autres. « Je vois les autres hommes en moi, ce qui me passionne leur est cher... » C'était là tout son « socialisme », tout cet humanitarisme démodé qu'on lui a tant reproché, parce qu'on n'en comprenait pas l'essentielle valeur pour lui.

Oui, cette œuvre est optimiste, et bien qu'on n'y rencontre — heureusement — aucun « sujet moral » à proprement parler, elle est d'une moralité très haute, parce qu'elle enseigne aux hommes l'unité de la vie physiologique, l'unité de la vie morale, l'unité de la vie sociale, l'unité de la vie universelle. Là est tout le secret de la force d'action que cet homme exerça sur ceux qui l'entouraient, et, bien souvent sans le comprendre, le sentaient. C'était le seul homme supérieur de ce temps qu'on ne pût

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

penser jamais à imiter, et qui pourtant bouleversait votre vie intérieure. Il vous fécondait, il vous révélait à vous-même. On sortait des entretiens qu'on avait avec lui enthousiaste et désespéré. Désespéré parce qu'il vous avait montré, sans vous le dire, simplement en pensant tout haut, le peu que vous étiez auprès de lui et l'insignifiance de vos efforts anciens, enthousiaste parce qu'il vous aidait à voir ce qu'il y avait en vous de puissances inemployées.

Il exerçait sur ses amis l'action de la nature, l'action de la campagne ou de la mer. Ils allaient se retremper en lui, y puiser la force et le courage, le consentement à eux-mêmes. On l'aimait comme on aime la vie, parce qu'il était vaste comme elle.





VIII

« Heureux ceux qui se préparent glorieusement à la mort! » C'est par ces mots aujourd'hui gravés sur sa tombe que Carrière saluait la dépouille du bon peintre Fantin-Latour. A l'heure où il les prononçait, il se savait menacé lui-même. Je pense qu'il venait apporter à ceux qui

l'aimaient l'orgueilleux aveu de la confiance avec laquelle il voyait venir sa fin.

C'est deux ans auparavant, vers le milieu de l'été de 1902, alors qu'il grandissait en puissance et en gloire et paraissait dominer son destin et disposer du bonheur, que lui était venu le premier avertissement. On n'avait pas pu lui mentir. On ne peut pas mentir à un tel homme. Bribe après bribe, tout en se gardant, avec cette discrétion divine qui le rendait si cher à ses amis, d'augmenter leur désarroi moral, il avait arraché à ceux qui eurent le douloureux privilège de s'apercevoir de son état, l'essentiel de la vérité. Il sut que seule une opération souvent mortelle pouvait lui donner quelques chances d'échapper à une mort atroce. Il prit son parti très vite, s'abandonna sans discussions inutiles à ceux qui la lui conseillaient. A la surface, rien ne parut de la lutte qu'il dût livrer à l'afflux des souvenirs et des espérances pour triompher de sa douleur. Il sembla ferme et serein.

Il n'aimait pas les disparitions soudaines, en coup de hache. Il sentait, là comme ailleurs, la nécessité du « passage ». Il tenait à préparer sa mort, à s'en aller au devant d'elle sans surprise, à ce que ses idées sur elle sortissent sans effort de l'idée qu'il s'était faite de la vie. Il ne voulut pas que le courant habituel de l'existence s'interrompît autour de lui, que la confiance de ses enfants fût ébranlée. Il les entretint de sa mort comme d'une chose possible et qu'il fallait envisager d'un cœur fort quand on ne doutait pas de la puissance de la vie et des réparations qu'elle apportait. Une fois de plus il les aida à voir ce qu'il y avait



Elisabeth

de beau en eux, les adjura d'y croire et d'y chercher leurs seuls moyens de progrès et de lutte. Il consola ses amis qu'affolait la nouvelle, leur écrivit à tous une lettre d'adieux discrets où chacun d'eux pût deviner les causes de la tendresse qu'il leur portait et trouver les raisons de continuer sans lui l'effort de vivre. Le moment venu, il se livra au chirurgien sans pose et sans peur.

« La vraie vie m'a été révélée à l'instant où la mort passait » (1), écrivait-il quelques semaines plus tard. Il avait pensé mourir, et ce fut la plus belle expérience de vie qu'il eût encore faite ! « Il me semble que j'ai passé dans un tourbillon de générosité humaine, comme dans un mouvement de forces naturelles où tout ce qui s'affirme vivant se rejoint dans un élan d'harmonie » (1). L'amour, la douleur qui l'entouraient, l'association de tendresse agissante qu'avait suscité parmi ceux qui l'aimaient la crainte de le voir partir, le bonheur qu'il pût lire sur tous les visages quand il se releva vivant, tout exalta sa ferveur pour les hommes, tout accrut jusqu'à la passion le sentiment des responsabilités qu'il se sentait vis-à-vis d'eux. Puisqu'on avait confiance en lui, il fallait donc qu'il continuât de vivre, qu'il descendit dans son être plus profondément, qu'il arrachât à sa souffrance, pour le bonheur des autres, un peu plus de force et d'amour ! Malgré l'inquiétude qui persistait en lui, — il savait bien que la menace n'était différée que de quelques années, de quelques mois peut-être, — il sentit un remous d'ardeur le soulever, sa joie de boire le soleil et de marcher sur la terre des hommes

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

lui rendit la verve puissante où passait avec tant d'aisance l'austérité de son cœur : « Je vais me mettre à travailler, écrivait-il ; il me semble que je ressuscite d'entre les morts ; j'avais si bien arrangé ma disparition et je l'avais réussie tout à fait à l'antique ! Je crains d'avoir raté par ma rentrée ma sortie ; je ne pourrai plus me mettre dans un si bel état d'esprit » (1).

Il eut trois années de répit. Elles furent les plus cruelles, mais les plus décisives de sa vie. Son visage déchiré, ses cheveux blanchissants, le pli qui se creusait plus profond entre ses deux yeux dont la flamme devenait tous les jours plus haute, annonçaient seuls le passage de la tempête et le pressentiment de son retour. Il ne changea rien à sa vie, ses idées suivirent leur pente, son amour du monde des formes où l'homme et l'élément se confondaient ne fit que s'élargir et s'éclairer. Comme il l'avait promis à ceux qui l'approchèrent pendant l'épreuve, il fit encore des progrès. L'admirable exposition de ses œuvres qu'on organisa pour fêter son retour à la vie et les toiles qu'il signa au cours des trois années suivantes, permirent de mesurer la longueur du chemin suivi en ces quelques semaines de méditation dramatique à qui l'avait convié l'approche de la mort. Les œuvres les plus épurées, les plus sommaires, les plus mêlées à l'univers, celles qui restent au fond du souvenir comme des groupes sculpturaux apparus dans l'ombre, la *Maternité* du Salon de 1905, la *Maternité* de l'Exposition de Saint-Louis, le portrait de Devillez et de sa mère, les *Fiançailles*, la *Nativité*, d'admirables portraits de jeunes

(1) Eugène Carrière, *Écrits et Lettres choisies.*

filles dont les fronts et les cous paraissent comme des dômes et des colonnes faits pour recueillir la lumière, appartiennent à ces trente-six mois où la ferveur d'affection dont ses amis l'entouraient, l'avertissait de leur angoisse. Il leur donna le spectacle d'une concentration toute puissante. Il voulut être plus fort qu'il n'avait été jusque-là, plus fraternel pour ceux qui venaient lui demander son aide, plus reconnaissant envers la nature des indications qu'elle lui donnait. Il voulut accroître, en la pénétrant mieux, la connaissance de son âme. Il avait appris, tout au long de sa dure vie, que l'effort continu, en faisant sourdre à tout instant du fond de notre obscurité de tremblantes lueurs peu à peu grandissantes, est la seule arme que nous ayions pour nous révéler à nous-mêmes. Après avoir lu à peu près tous les vrais livres, il n'avait guère conservé auprès de lui — il lisait encore les deux derniers la veille et le matin même de sa première opération — que Vasari qui lui racontait la vie des bons ouvriers de la peinture, Spinoza, où il puisait la confirmation de ses propres idées sur l'architecture du monde, surtout Marc-Aurèle, qui lui disait la dignité et l'unité de l'âme humaine. Comment ne se fût-il pas reconnu dans le cri passionné du stoïcien : « Monde, je suis ce que tu es ! Rien n'est trop vert, rien n'est trop mûr pour moi de ce qui pousse en ta saison. Tout ce que tes heures m'apportent est un fruit délicieux pour moi, Nature ! Tout vient de toi, tout est en toi et tout revient à toi. »

Les plus beaux de tous ses portraits sont ceux qu'il a faits de lui-même, parce que c'était lui-même qu'il connaissait

le mieux. Par eux tous, où l'on peut suivre les étapes de son esprit, de la fierté de vivre qu'il avait quand il était jeune et de la volonté d'apprendre qu'il eût dans l'âge moyen, à la certitude de comprendre qui grandissait sur son visage d'homme mûr, s'affirme l'identité de l'âme humaine et de son expression plastique. Le dernier de ces portraits surtout, est tellement auguste et mystérieux, il donne une telle sensation d'absolu qu'il impose le silence. C'est Carrière vivant, exprimé avec son langage, la fusion totale de l'âme qu'il se connaissait avec la forme sous laquelle il se voyait. C'est l'image la plus saisissante, peut-être, qu'un homme ait montré à ses semblables, de l'unité de la vie matérielle et spirituelle réalisée spontanément dans la possession de soi-même.

Ce sont seulement les hommes qui savent à ce point ce qui se passe en eux, sous quelle forme le monde s'y projette et quelle est la nature de leur action sur lui, ce sont ces hommes-là qui parviennent au seuil de la vie héroïque et deviennent l'orgueil, la force et jusqu'à la conscience de ceux qui font la route à leur côté. Plus Carrière souffrait dans le silence de son cœur, plus s'accumulaient sur lui les responsabilités et les menaces, plus on venait à lui quand on souffrait, quand les responsabilités et les menaces s'accumulaient sur vous. Rien ne lui fut épargné, au cours de ces trois années que sa volonté fit si grandes, ni l'angoisse de voir revenir lentement un mal qu'on eût pu croire tout à fait vaincu après vingt mois de silence, ni des maladies multipliées, ni des chagrins chez ses enfants, ni des défaillances chez ses amis. Les autres lui demandaient de porter

le poids de leurs soucis et de leurs erreurs. Son indulgence s'accroissait avec le besoin qu'en avaient ceux qui venaient y faire appel. On savait bien qu'il avait passé par toutes les



Dessin.

tortures, on savait bien qu'il vivait la torture suprême, celle de voir son agonie, on venait quand même à lui, ingénuement, avec une sublime et cruelle confiance, parce

qu'on était sûr qu'il étudierait sa douleur pour lui demander les moyens d'apaiser la vôtre. Il possédait cette tendresse dramatique que Michel-Ange eût pu répandre sur le monde, si le monde, à force de le méconnaître, ne l'avait pas contraint de rester seul.

Carrière n'était pas seul, il pouvait réchauffer de sa force ceux qui désiraient le comprendre, et se réchauffer lui-même à la foi qu'ils avaient en lui. Il était d'un temps où les hommes dispersés en tous sens par l'enquête d'un siècle, commençaient à souffrir de leur solitude et se cherchaient. Il avait aimé l'âme ingénue et fière du docteur Stockmann, mais il savait bien que le docteur Stockmann n'irait pas jusqu'au bout de sa révolte et qu'après s'être détaché de la foule pour l'avoir trop prise comme modèle, il reviendrait à la foule pour la prendre comme élément. Il n'ignorait pas que la solitude dévie, pervertit, atrophie l'âme. Il savait bien que l'ennemi du peuple finirait par comprendre que l'homme le plus puissant du monde n'est peut-être pas celui qui vit le plus seul, mais celui qui reste le plus libre tout en vivant le moins seul.

C'est pour cela qu'il consentit joyeusement à mener au combat les jeunes peintres qui ne lui ressemblaient pas, dont pas un seul n'avait subi son influence et dont bien peu, au fond, aimaient son art. Le *Salon d'Automne* naquit de cette rencontre entre un grand homme qui cherchait la vie et de jeunes artistes qui réclamaient la liberté de la chercher. « Notre instant est admirable, écrivait-il. Toutes les religions sont discutées, et jamais il n'y eut plus de foi. Nous n'avons pas de style et nous sommes riches d'artistes.



Maternité
(Exposition de Saint-Louis)

Jamais la douleur universelle n'a tant ému l'âme humaine. Jamais l'homme n'a appelé l'homme d'une voix si pressante. Les artistes d'aujourd'hui sont pleins d'ardeur. Leurs recherches sont souvent fébriles, mais vivantes. Tout est pour nous source d'espoir. Lorsque les fleurs sont pleines d'abeilles, la ruche est proche... » (1).

Le contraste semblait étrange, dans les salles du Grand-Palais, entre la ruée tumultueuse de lumière et de couleurs ruisselant en taches violentes par qui la jeune peinture affirmait ses tendances, et les formes silencieuses où l'âme voilée de Carrière apparaissait. Lui dont toute la vie fut un effort pour se mêler de plus en plus aux hommes, pour être homme de plus en plus, il paraissait seul, ici, dans un monde à part, sans qu'il fût possible à ceux qui ne connaissaient ni son art ni celui des autres, de dire où était le monde imaginaire, où le monde réel. Le monde imaginaire et le monde réel étaient partout, ils s'unissaient en eux, ils s'unissaient en lui, comme ils s'unissent chaque fois qu'apparaît dans le même homme l'harmonieuse fusion de la volonté et de l'amour. Mais les uns, éblouis par la lumière de la vie faisaient leurs premiers pas sur la route ardente. L'autre avait concentré dans son cœur la lumière de la vie, et c'était d'un pas sûr qu'il allait.

Carrière n'a exercé aucune action sur la jeune peinture, et je pense qu'il faut s'attendre à voir son œuvre à peu près méconnue, presque oubliée d'ici quelques années. Il a réalisé, dans sa parole prophétique, la rencontre de trop longs travaux et de trop grands espoirs pour que les hommes

(1) Eugène Carrière, Loc. cit.

de ce temps qui ouvrent seulement les yeux à la vie et vont droit vers elle sans regarder ni le passé ni l'avenir, puissent saisir le sens de son œuvre, en faire le tour et se laisser influencer par elle. Et c'est tant mieux, car les hommes de cette taille écrasent les disciples qu'ils font. Leur action véritable ne peut apparaître que bien des années après leur mort.

La jeune peinture est armée d'un profond instinct. Son rôle est de construire, ainsi que l'y convia Cézanne, les cadres sommaires où notre esprit pourra faire entrer les synthèses qu'il sent le besoin d'organiser. Les vrais peintres de notre époque sont à l'aube d'un archaïsme que cinquante années d'analyse ont conquis en rétrécissant de plus en plus le domaine sentimental. Il est nécessaire qu'ils aient pour édifier leur ouvrage, une vision du monde extérieur très directe, mais très fruste et très abrégée. Ils ont bien fait de ne pas chercher à suivre Carrière. Il fallait être un vrai grand homme pour s'emparer de l'esprit positif légué par ces cinquante années, et rouvrir avec et par lui, par delà ses conclusions premières que les jeunes artistes formulent en balbutiant, les sources du sentiment. Encore vingt ans, cinquante peut-être, ce n'est pas la jeune peinture, c'est l'esprit humain lui-même que Carrière rencontrera.

Nous avons vu que Carrière n'aimait guère, au fond, dans la peinture contemporaine, que la peinture de Carrière. Il était trop conscient des raisons qui l'y poussaient pour en vouloir aux jeunes artistes d'aimer beaucoup la leur, et peu la sienne. Mais il allait à eux quand même, comme à tout ce qui vivait, et eux allaient à lui parce qu'ils le sen-

taient vivre et qu'il exprimait, dans ses écrits et ses paroles, avec une émouvante dignité, ce qu'ils aimaient et désiraient. Ils comprirent tous la valeur de son action morale.

Le banquet populaire qu'on lui offrit, le 20 décembre 1904, dans une salle de cette avenue de Clichy dont il aimait tant le mouvement et la vie, dépassa le sens habituel d'une manifestation artistique pour prendre un caractère d'humanité générale que lui imposèrent spontanément le seul instinct des assistants et la seule présence de Carrière (1). Il vint de Mons, où il passait l'hiver pour fuir le bruit de Paris, les sollicitations et les ennuis de toute sorte qui entravaient son travail. Rodin présidait. Il y avait là six cents hommes ou femmes, peintres et sculpteurs, poètes, écrivains, philosophes, simples amis connus ou inconnus. Ce fut une fête du cœur, l'enthousiasme des assistants et sa propre émotion le lui dirent. Eux et lui, pendant quelques heures, eurent un seul esprit. Par eux, une fois de plus, il sentit s'affirmer l'unité de la vie, et la nécessité de son action lui en confirma l'héroïsme.

Il en sortit plus libre encore, et plus reconnaissant. Plus douloureux aussi. Il comprenait bien que c'était là sa dernière rencontre avec la foule de ceux qu'avait touché son âme. Le mal revenait, lent et sûr, depuis quelques semaines. Il voyait la menace rapprocher encore son horizon. « Le chemin de la gloire est solitaire, avait-il écrit à propos de l'organisation de ce Banquet, et les vœux qui accompagnent celui qui s'y aventure sont souvent des adieux déguisés. Il faut que ceux qui forment les mêmes projets dans

(1) Charles Morice en a fait, dans son *Eugène Carrière*, un admirable récit.

l'ardeur de la jeune espérance tendent les mains à celui qui revient des Enfers... » (1).

Au retour de Mons, quand il se mit à la dernière de ses grandes œuvres, cette belle *Nativité* qu'il n'acheva pas, son mal s'aggravait visiblement. Tout puissant par l'esprit, plein de gloire, jeune et d'apparence robuste encore, il vit venir la mort irrésistible. Quand arrivèrent les beaux jours, il fuyait parfois jusqu'au Parc Saint-Maur, près des bords de la Marne, il revoyait encore une fois les collines boisées, l'eau vivante, les ciels légers de l'Ile de France, la grande nature éternelle à laquelle il devait tout. Il travailla tout l'été, presque fébrilement, comme pour entretenir en lui cette lumière intérieure dont une nature héroïque peut se faire un refuge inaccessible aux douleurs du monde. Mais un poing de fer lui serrait la gorge, sa voix s'étranglait de jour en jour, l'asphyxie devenait menaçante... Il consentit à tenter la dernière chance et subit, le 1er novembre, une seconde opération. La veille, dans l'après-midi, il avait fait le portrait de sa sœur aînée, venue de Strasbourg pour l'embrasser. Comme le jour baissait dans la petite salle à manger sombre, il l'acheva rapidement, y mit les dernières touches, jeta son pinceau en disant : « C'est fini, je ne peindrai plus... » Il sortit, l'entraîna avec sa femme et ses enfants au Parc Monceau, prit un dernier contact vivant avec la foule et le pavé, vit encore une fois l'ombre des arbres mourir dans les eaux immobiles... Puis il s'abandonna à son destin.

Huit jours, on put croire qu'il allait mourir. Il était

(1) Eugène Carrière, Loc. cit.

muet, inerte. Seulement, les yeux vivaient. Ils avaient toujours au fond d'eux la source de lumière. Et quand on faisait appel à l'intelligence, elle répondait toute entière, une, décisive, profonde, comme elle l'était à la dernière seconde où ses pieds avaient touché la terre, comme elle le resta jusqu'à la fin. C'est dans une minute tragique, comme on pensait qu'il s'en allait, qu'il transmit aux siens leur plus cher héritage : « Je lègue à mes enfants ce que ceux qui m'ont aimé ont trouvé de bon en moi ».

Jusqu'à la fin, ses yeux vécurent et son esprit. Il voulait vivre, ou, tout au moins, comme il l'avait souhaité un



Dernière étude.

jour, « mourir en marche ». La gorge ouverte, le côté gauche paralysé, passant à peine deux heures chaque jour hors de son lit, sur un fauteuil de malade, il mourut tout de même en marche. Il progressait sans arrêt, et, comme il arrive toujours, ainsi que les arbres et les fleuves, plus ouvert et plus large à mesure qu'il avançait en âge et s'éloignait des sources de son être. « Il ne faut pas me laisser mourir, j'apprends trop de choses! » Plus il voyait approcher la mort, plus il voulait sentir, plus il voulait comprendre, ayant peu de temps devant lui. Le désespoir au cœur, il voyait se retirer de lui cette vie qu'il aimait d'une passion si clairvoyante. Mais, devant ce qu'il ne pouvait empêcher, il comprit la nécessité de consentir à son sort sans révolte, il n'exhala pas une plainte. Il trouva encore dans sa raison la force d'observer son agonie, afin d'en transmettre les enseignements à ses enfants, et de dominer sa douleur pour leur donner jusqu'au bout l'exemple d'une vie héroïque.

Non, il n'eut pas une plainte. Il ne fit jamais un reproche à aucun de ceux qui l'entouraient, sachant bien que chacun faisait de son mieux. Douloureux, infirme, brisé, obligé pour communiquer sa pensée d'écrire au crayon, d'une main maladroite, sur le papier qu'on lui présentait, il gardait une sérénité poignante que rien n'altérait. Autour de lui, il dirigeait tout encore, la vie et les travaux des siens, s'informait d'eux et de leurs sentiments, pensait à tout, il gardait seul un esprit lucide dans les heures d'hésitation ou de détresse, il n'était pas le malade, il restait le père et l'ami. La pudeur douloureuse qu'on lisait dans son regard



Etude

montrait seule à quel point il souffrait d'être si misérable, après avoir été si fort. Sa sensibilité devenait plus vivante encore, mais jamais elle ne prenait son état pour prétexte, elle ne s'éveillait qu'aux souvenirs de ses jours misérables ou à l'aveu des souffrances des autres. Sur ces pauvres papiers volants que conservent avec tant d'amour tous ceux qui venaient s'entretenir avec lui de la guerre qui finissait, de la Révolution russe, du trouble de l'époque, des tendances nouvelles et des conquêtes anciennes de l'art, du mouvement incessant de la vie, il y avait bien parfois une interrogation directe sur ce qu'on pensait de son mal, de l'avenir qu'il lui réservait. Mais jamais, jamais une plainte, souvent même des mots de consolation aux découragements muets qu'il devinait autour de lui : « Ne nous mettons pas la mort dans l'âme, et puisqu'on nous dit d'espérer, espérons!... Je suis comme un arbre qui peut toujours repartir de sa sève. Je ne veux laisser aucun espoir » (1).

La peau tirée sur les os du visage, pâle, la bouche douloureuse, les yeux toujours vivants, il allongeait sur les draps ses deux mains amaigries. Il ressemblait à un Christ de Dürer. Quand un visiteur entrait, il avait un doux sourire, il soulevait sa main pour prendre la sienne, l'attirait pour qu'il mît son visage à hauteur de ses lèvres. Puis il s'épuisait en tentatives vaines pour parler, se résignait sans colère, prenait son crayon, demandait des nouvelles, commentait les événements du jour. Parfois, de sa main valide, il faisait des gestes de peintre, traçait dans l'air des figures avec son pouce, retrouvait le rire dans son cœur, demandait

(1) Eugène Carrière, Loc. cit.

à son esprit l'éclair du mot vivant. Quand venait la fatigue, il allongeait de nouveau ou croisait ses pauvres mains pâles, fermait les yeux, tandis qu'une de ses filles lisait Marc-Aurèle à demi-voix. Son fils, ses filles lui soumettaient leurs travaux, dont il parlait aux visiteurs avec un orgueil candide. Souvent, il demandait qu'on lui fît de la musique. Une fois, ses enfants, costumés, jouèrent dans sa chambre une comédie de Molière. Une autre fois, des jeunes filles d'Orient vinrent danser au pied de son lit une danse de leur pays... Quand le temps était beau, il faisait rouler son fauteuil jusqu'à la fenêtre : « Mets moi en face du ciel, comme devant la mer... »

Vers le 20 mars, son état s'aggrava tout à coup. Il eut des frissons, de la fièvre, rendit du sang. Une semaine encore il lutta, épuisé, la main défaillante, mais le cerveau libre, et toujours maître de lui. Il espérait encore ou faisait croire à son espoir pour épargner aux siens la douleur de savoir qu'il se sentait mourir. Le 26, dans la soirée, après une crise plus violente, il dit à voix basse, à ses enfants penchés sur lui : « Aimez-vous avec frénésie ». Puis il fut pris d'une grande faiblesse qui s'accrut peu à peu, et mourut au lever du jour.

Ainsi, jusqu'au seuil de la mort, il garda l'unité de son âme. Sa vie féconda sa mort, qui continua sa vie. Quand on pense à son existence, c'est comme à quelque chose de plein, qui passe, ne commence et ne finit pas, une onde d'harmonie entre deux immensités confuses. Son esprit continuait la sinuosité du monde, la prolongeait en courbes

musicales dont les arabesques lointaines lui ramenaient l'infini. En se laissant parcourir par le cercle éternel des choses, il vit passer la forme dans la forme, l'esprit pénétrer dans l'esprit, il sentit que l'espoir naît de la douleur même et que la force qui circule dans le corps de l'univers lie au passé l'heure présente et fait sortir du moment le sens de l'avenir.

Sa création est sa vie même. Dans ce qu'il sut voir de l'aspect extérieur des choses a germé sa fraternité, et son langage puise sa puissance héroïque dans la correspondance étroite de ses réalités morales et des formes de la nature. Ses larmes, ses enchantements furent le pain de son génie. Parce qu'il a souffert, il a pitié des hommes, il leur donne l'espoir parce qu'il a aimé. Sa parole s'installe en eux comme une paix irrésistible. Sortie des profondeurs voilées d'une humanité toujours tressaillante, son action s'est répandue sur elle pour l'émouvoir et pour la féconder. Ses belles maternités sont le symbole de sa vie. Il a versé en nous sa force comme un lait. Je vois en lui l'homme suprême à qui l'hésitation des hommes peut demander la loi de l'essentielle humanité.

Paris, Août-Octobre 1907.

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

ACHEVÉ D'IMPRIMER

PAR

FRAZIER-SOYE A PARIS

153-157, RUE MONTMARTRE

LES PLANCHES HORS-TEXTE ONT ÉTÉ TIRÉES

PAR

FORTIER & MAROTTE



